Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Ascher in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 1. — Den 1. Januar 1859.

Inhalt: Zur Eröffnung des 50. Bandes der Zeitschrift. — Aus R. Wagner's „Tristan und Isolde". — „Comala", Oper von Gobolewski. — Recensionen: J. W. v. Ehrenstein, Op. 8 u. 11; G. Gudirey, Op. 4; G. Bierling, Op. 20. — Beethoven in St. Petersburg. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Zur Eröffnung des 50. Bandes der Zeitschrift.

Mit dem 1. Januar 1859 beginnen d. Bl. ihren 50. Band. Bestrebt, diesen wichtigen Abschnitt festlich zu begehen und durch einen bedeutungsvollen Act auszuzeichnen, sind wir erfreut, zunächst über eine denselben zutheil gewordene ausgezeichnete Gunst berichten zu können.

I.

Ein hoher Mäcen, seit Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" Abonnent derselben und von dem Wunsche beseelt, zur Förderung der von ihr vertretenen Richtung beizutragen, hat den Zeitpunct unseres Jubiläums wahrgenommen, und uns durch Gewährung der erforderlichen Mittel in den Stand gesetzt, folgende **Preisaufgabe** für eine musikalisch-theoretische Abhandlung zu stellen:

Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik.

Schon längst schweben auf diesen Umstand bezügliche Fragen, und wiederholt war ich bemüht, Veranlassung zur Lösung derselben zu geben, ohne indeß eine genauer eingehende ausführliche Abhandlung veranlassen zu können. Um so willkommener muß uns daher die sich darbietende Gelegenheit erscheinen, und mit um so größeren Dank haben wir die Munificenz unseres Mäcens anzuerkennen, durch die wir in den Stand gesetzt wurden, die erwähnte Preisaufgabe zu stellen.

An Alle, welche sich berufen fühlen, ergeht daher die Einladung zur Betheiligung durch Einsendung von Arbeiten.

Ueber den Sinn der Aufgabe kann dem Gesagten zufolge kaum noch ein Zweifel sein. Bedarf es eines Näheren, so verweise ich auf C. F. Weitzmann's Schriften, sowie auf die im 6. Heft der „Anregungen" vom Jahre 1857, S. 303 ff. bereits gegebenen Andeutungen. Es handelt sich selbstverständlich nicht darum, einzelne Kunstper-

sönlichkeiten anzupreisen, sondern die Berechtigung der Fortschritte, welche auf dem Gebiet der Harmonik durch die Werke von Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt und aller derer, welche sich der neuen Richtung angeschlossen haben, bewirkt wurden, theoretisch zu begründen, und dadurch festen Boden zu gewinnen sowol für das bereits eingenommene, als das noch weiter zu erreichende harmonische Vermögen der Musik. Nicht die ausschließliche Berücksichtigung eines Componisten soll vorwalten, im Gegentheil müssen die Tonschöpfungen der erwähnten Meister überhaupt als Grundlage für die Untersuchung dienen, wobei es jedoch unbenommen bleibt, je nach individueller Neigung und Vertrautheit bald dem Einen bald dem Anderen ein größeres Uebergewicht zu gestatten.

Was das Speciellere der Behandlung betrifft, so ist dies dem Ermessen jedes Einzelnen anheim gegeben. Die Arbeiten dürfen eine allgemeinere Fassung erhalten, wenn es die Absicht ist, sofort die Grundzüge einer neuen Theorie aufzustellen, ebenso können aber auch einzelne Fälle herausgegriffen werden, so daß von diesen aus ein Aufsteigen zum Allgemeinen stattfindet. Das Ganze soll 3—4 Druckbogen (in Format und Umfang d. Bl.) umfassen, — ohne daß wir jedoch damit eine streng einzuhaltende Bestimmung aufstellen wollen —, und die gekrönte Schrift in d. Bl. zum Abdruck kommen.

Die HH. DDr. M. Hauptmann, F. Liszt und C. F. Weitzmann wollen die Güte haben, sich dem Preisrichteramt zu unterziehen. Der ausgesetzte Preis beträgt funfzehn Louisd'or, und soll nach der Preisertheilung sofort durch den Unterzeichneten ausgezahlt werden. Die Einsendung hat im Laufe des Jahres 1859 zu erfolgen, so zwar, daß mit dem 1. October dieses Jahres dieselbe geschlossen ist, und die gekrönte Arbeit noch in den darauf folgenden Monaten in d. Bl. im Druck erscheinen kann. Sie ist Eigenthum der Zeitschrift, und ebenso steht es dem Verleger frei, eine Separatausgabe davon zu veranstalten. Will der Autor dagegen später die Arbeit in anderer Gestalt als Grundlage zu einem umfangreicheren Werke benutzen, so bleibt ihm dies unbenommen.

Die Manuscripte sind, deutlich geschrieben, an den Unterzeichneten einzusenden, in der bei solchen Fällen üblichen Weise, d. h. mit einem Motto versehen, was zugleich auf einem versiegelten, den Namen und die Adresse des Einsenders enthaltenden Couvert steht.

Sollte von den HH. Preisrichtern keine der eingesandten Arbeiten entsprechend gefunden werden, so steht es uns frei, den Preis zurückzubehalten und die Aufgabe aufs neue auszuschreiben; sollten dagegen mehrere sehr gelungene Arbeiten, deren Bekanntmachung wünschenswerth erscheint, eingehen, so werden wir Sorge tragen, daß auch diese an die Oeffentlichkeit gelangen, womöglich mit Zuerkennung wenigstens eines zweiten Preises.

II.

Allgemein ist der Wunsch der Künstler nach näherer persönlicher Bekanntschaft unter einander, der Wunsch nach Kräftigung des künstlerischen Bewußtseins durch persönliche Annäherung. Musikfeste jedoch, die gewöhnlich dazu die einzige Veranlassung geben, entsprechen diesem Bedürfniß zu wenig, da sie in der Regel nur geringe Gelegenheit zu ruhigem Zusammensein und geordnetem Ideenaustausch bieten. Es kommt demnach darauf an, in erweitertem Maßstabe und mit Benutzung der gewonnenen Erfahrungen, das wieder aufzunehmen, was ich bereits vor einer langen Reihe von Jahren begonnen hatte, damals aber in Folge der Ungunst der politischen Verhältnisse wieder aussetzen mußte: ich meine die Veranstaltung einer **Tonkünstler-Versammlung** in Leipzig. Aufgemuntert dazu von vielen Seiten, habe ich mich entschlossen, dem ausgesprochenen Verlangen Folge zu geben, und wähle dazu eine wie ich glaube allgemein passende Zeit: die Woche vor Pfingsten 1859.

Abgesehen ferner von den angedeuteten Bestimmungsgründen, so scheint jetzt auch der Moment gekommen zu sein, wo eine derartige Versammlung von wirklichem Nutzen für das Kunstleben der Gegenwart sein, wo sie fördern und thatkräftig eingreifen könnte. Dabei dürfte sich aufs neue bewähren, wie so Manches im persönlichen Ideenaustausch eine ganz andere Gestalt gewinnt und schnellere Erledigung findet, als durch die in gewissem Sinne und wenigstens nach einer Seite hin stets unvollkommene Mittheilung durch die Presse. Dieser Gesichtspunct, mehr objectiver Natur, würde darum als ein zweites Motiv zur Veranstaltung einer Versammlung zu betrachten sein.

Endlich aber kommt es zugleich darauf an, durch Aufführung bedeutungsvoller Kunstwerke auch nach prakti-

scher Seite hin eine Anregung im Sinne des ganzen Unternehmens zu geben. Ist ja überdies, wo Künstler zusammenkommen, ohne unmittelbare künstlerische Bethätigung nur das halbe Leben! Ich habe demgemäß bereits einleitende Schritte gethan, das Fest durch Vorführung selten gehörter Werke ersten Ranges würdig zu feiern.

Das Nähere des Arrangements würde daher vorläufig folgendermaßen bestimmt werden können:

Wie schon bemerkt, verlege ich den Zeitpunct des Festes auf die Woche vor Pfingsten 1859 und die Dauer wäre auf $2^1/_2$ bis 3 Tage zu bestimmen.

Sonnabend den 4. Juni Ankunft der Fremden. Nachmittags Eröffnung der Versammlung und mündliche Vorträge. Abends geselliges Beisammensein.

Sonntag den 5. Juni nach der Kirche Hauptprobe, an der theilzunehmen die Gäste eingeladen werden. Nachmittags Aufführung. Abends Festmahl.

Montag Früh Künstlerconcert oder mündliche Vorträge. Nachmittags Besprechungen. Abends 7—10 Uhr Concert. Erfordern es die Umstände, d. h. sind zahlreiche mündliche Vorträge angemeldet, so könnte auch am Vormittag des vierten Tags das Künstlerconcert stattfinden, und damit das Fest geschlossen werden.

Es ergeht demnach an alle Künstler, Künstlerinnen und Kunstfreunde, zugleich auch an Dichter und Schriftsteller, die sich dafür interessiren, hierdurch die ergebenste Einladung zur Betheiligung als Gäste sowol, als auch zur Mitwirkung, theoretisch und praktisch, durch Vor- oder Anträge, sowie durch musikalische Vorträge, und es würde uns eine große Freude sein, wenn das Unternehmen eine zahlreiche Betheiligung hervorriefe.

Bezüglich des Näheren, so werden spätere Mittheilungen in d. Bl. dasselbe feststellen. Eine Rubrik am Schlusse des Feuilletons unserer Zeitschrift soll die betreffenden Angaben enthalten. Vorläufig sei nur Nachstehendes bemerkt:

Die zur Aufführung gewählten Hauptwerke sind bereits bestimmt, und werden später namhaft gemacht werden. Alle Festtheilnehmer haben freien Zutritt zu diesen Aufführungen, sowie dieselben überhaupt nur ihre Privatausgaben zu bestreiten haben, so daß ihnen anderweite Kosten aus ihrer Betheiligung in keiner Weise erwachsen. Es wird angenommen, daß dieselben die festgesetzte Zeit über anwesend bleiben, und die Zusage zur Theilnahme überhaupt schließt zugleich die Uebernahme der letzteren Verpflichtung mit ein. Die Mittheilungen über zu haltende Vorträge oder zu stellende Anträge erfolgen, ebenso wie die Anmeldungen zur Theilnahme, an den Unterzeichneten.

III.

Bei dem Wege, den die „Neue Zeitschrift f. M." zurückgelegt hat, wird natürlich die Orientirung über den Gesammtinhalt derselben ohne ein umfassendes **Register** immer schwieriger. Ich habe deßhalb die Veranstaltung getroffen, daß ein solches im Laufe des Jahres 1859 zur Ausarbeitung kommen soll, und zwar in der Weise, daß dasselbe keineswegs, wie es gewöhnlich geschieht, in blos alphabetischer Folge eine Angabe sämmtlicher Gegenstände darbietet, wodurch allerdings ein schnelles Aufsuchen möglich gemacht, eine Orientirung über den Gesammtinhalt aber nicht erreicht wird; es soll dasselbe im Gegentheil nach Rubriken geordnet werden, so daß die Lecture wirklich eine genaue Einsicht in die Bestrebungen und Leistungen der Zeitschrift gewährt. Eine Einleitung wird außerdem die Geschichte derselben enthalten.

Um den 50. Band mit aufzunehmen, kann dasselbe natürlich erst nach dessen Beendigung abgeschlossen werden. Damit jedoch die beabsichtigte Herausgabe sich nicht zu lange verzögert und dieselbe bereits im Jahre 1859 beginnen kann, soll das Register in einzelnen Lieferungen auf Subscription herausgegeben werden, so daß die erste davon und vielleicht auch die zweite bereits im 2. Semester d. J. erscheinen kann. Die Verlagshandlung macht das Nähere im Intelligenzblatt der gegenwärtigen Nummer bekannt.

IV.

Im Vorstehenden sind die Unternehmungen bezeichnet, welche wir zu veranstalten willens sind. Aber nicht blos durch Aeußerliches gedenken wir unsere Feier zu kennzeichnen. Wie natürlich giebt ein solcher Moment Veran-

lassung zu Betrachtungen auch bezüglich der inneren Angelegenheiten. Zwar ist hier nicht der Ort zu einem ausführlichen Rückblick auf das, was die Zeitschrift gethan, nicht der Ort, um aufzuzeigen, wie sie in die Kunstbewegung lebendig eingegriffen hat, ebenso wenig als zur Darlegung unserer Tendenz oder zu Erörterungen über das Kunststreben der Gegenwart. Das ist bei anderen Veranlassungen wiederholt geschehen. Anknüpfend aber an neuerdings bereits öfter Angedeutetes, ist es ein Gegenstand, den ich am passendsten bei dieser Gelegenheit einführen kann, um auch innerlich den Abschnitt, bei dem wir angekommen sind, abzumarken: **die Aesthetik der Tonkunst.** Schon wiederholt habe ich in letzter Zeit bemerkt, daß ohne dieselbe nicht mehr weiter zu gelangen ist. Nur durch schärfere Begriffsbestimmungen wird es möglich sein, über noch herrschende Unklarheiten, die fort uud fort Veraulassung zu ganz unersprießlichen und zwecklosen Streitigkeiten geben, hinauszukommen. Dabei soll indeß nicht, wie es bisher meist geschah, von der Wissenschaft ausgegangen werden. Das einzig Erfolgreiche liegt im Gegentheil darin, daß mit der Praxis der Anfang gemacht, diese allmälich zum Wissenschaftlichen hin geläutert und geklärt wird. Gestatten es die Umstände, so dürfte damit schon in nächster Zeit begonnen werden.

Beiläufig sei erwähnt, daß wir einen solchen Abschnitt nicht vorübergehen lassen mochten, ohne dadurch Veranlassung zu erneuter Thätigkeit auch nach anderen Seiten hin zu nehmen. Aeltere in letzter Zeit sich nicht betheiligende Mitarbeiter sind aufs neue herangezogen worden, und neue eingeladen. Mehrere Einrichtungen überhaupt wnrden getroffen, welche, wie ich hoffe, sich als ersprießlich erweisen werden.

Solchergestalt empfehlen wir unsere Bestrebungen aufs neue der Gunst unserer Leser. Dank Allen, die denselben ihre Theilnahme geschenkt haben, Dank auch denen, welche treu und unermüdet uns zur Seite standen, mit der Versicherung, daß wir unablässig darnach ringen werden, dem Ziele, welches wir mit ihnen zugleich uns gesteckt haben, näher zu kommen. Möge die Zeitschrift immer den Widerspruch ihres Wesens, — diesen ausnahmsweise glücklichen Widerspruch — daß sie in ihrem Bestehen die älteste und ihrem Titel zufolge die jüngste ist, bewahren, möge sie darin auch fernerhin eine symbolische Andeutung ihres Berufes erkennen, damit nach abermals 25 Jahren der, dem dann ihre Leitung anvertraut ist, mit dem Gefühl der Genugthuung zurückblicken kann auf die weiter durchlaufene Bahn und als schon Errungenes bezeichnen, was jetzt wir erstreben.

Wenn etwas die erlaubte Freude trüben kann, die wir empfinden beim Rückblick auf das bis auf einen gewissen Grad Erreichte, so ist es der Umstand, daß es **Robert Schumann** nicht vergönnt war, diesen ersten Abschnitt in der Geschichte seiner geliebten Zeilschrift zu erleben. Gedenken wir darum um so mehr in dankbarer Rückerinnerung seiner Verdienste, und wenn man jetzt bereits anfängt, ihn mannichfacher Irrthümer zu zeihen, so vergesse man nicht, daß diejenigen, die dies aussprechen, nicht durch ihr Verdienst, sondern allein durch das der fortgeschrittenen Zeit, auf diese Stufe der Einsicht emporgehoben worden sind.

Dr. F. Brendel.

Aus R. Wagner's „Tristan und Isolde".

Zweiter Aufzug.

Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isolde's, zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmuthige Sommernacht. An der geöffneten Thüre ist eine brennende Fackel aufgesteckt. — Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemach, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemach, feurig bewegt, Isolde.

Isolde.

Hörst du sie noch?
Mir schwand schon fern der Klang.

Brangäne.

Noch sind sie nah':
deutlich tönt's da her.

Isolde
(lauschend).

Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr;
dich täuscht des Laubes
säuselnd Getön',
das lachend schüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuscht deines Wunsches
Ungestüm,
zu vernehmen was du wähnst: —
ich höre der Hörner Schall.

Isolde
(wieder lauschend).

Nicht Hörnerschall
tönt so hold;
des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig daher;
wie hört' ich sie,
tos'ten noch Hörner?

Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah' dir schallten,
willst du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harrt —
O hör' mein Warnen! —
dess' harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähnst du den Blick
der Welt erblödet für euch? —
Da dort an Schiffes Bord
von Tristan's bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing, —
als Alles verwirrt
auf die Wankende sah,
der güt'ge König,
mild besorgt,
die Mühen der langen Fahrt,
die du littest, laut beklagt':
ein Einz'ger war's —
ich achtet' es wol —
der nur Tristan faßt' ins Auge;
mit böslicher List
lauerndem Blick
sucht er in seiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückisch lauschend
treff' ich ihn oft:
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot seid gewarnt.

Isolde.

Mein'st du Herrn Melot?
O wie du dich trüg'st!
Ist er nicht Tristan's
treuster Freund?
Muß mein Trauter mich meiden,
dann weilt er bei Melot allein.

Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,
macht dir ihn theuer.
Von Tristan zu Marke
ist Melot's Weg;
dort sä't er üble Saat.
Die heut' im Rath
dies nächtliche Jagen
so eilig schnell beschlossen,
einem edlern Wild,
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägers-List.

Isolde.

Dem Freunde zu lieb
erfand diese List
aus Mit-Leid
Melot der Freund:
nun willst du den Treuen schelten?
Besser als du
sorgt er für mich;
ihm öffnet er,
was du mir sperr'st:
o spar' mir des Zögerns Noth!
Das Zeichen, Brangäne!
O gieb das Zeichen!
Lösche des Lichtes
letzten Schein!
Daß ganz sie sich neige,
winke der Nacht!
Schon goß sie ihr Schweigen
durch Hain und Haus;
schon füllt sie das Herz
mit wonnigem Graus:
o lösche das Licht nun aus!
Lösche den scheuchenden Schein!
Lass' meinen Liebsten ein!

Brangäne.

O lass' die warnende Zünde!
Die Gefahr lass' sie dir zeigen! —
O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unsel'gen Trank's!
Daß ich untreu
einmal nur
der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine schmählichste Noth,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge es wissen!

Isolde.

Dein — Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kenntest du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnsten Muthes
Königin.
des Welten-Werdens
Walterin,
Leben und Tod
sind ihr unterthan,
die sie webt aus Lust und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm sie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie sie es wendet,
wie sie es endet,
was sie mir kühret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun lass' mich gehorsam zeigen!

Brangäne.

Und mußte der Minne
tückischer Trank
des Sinnes Licht dir verlöschen;
darfst du nicht sehen,
wenn ich dich warne:
nur heute hör',
o hör' mein Flehen!
Der Gefahr leuchtendes Licht —
nur heute! heut'! —
die Fackel dort lösche nicht!

Isolde
(auf die Fackel zueilend und sie erfassend).

Die im Busen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen und verlöscht sie am Boden. Brangäne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu ersteigen, wo sie langsam verschwindet.)

Anmerk. d. Red. Wir glauben unsern Lesern keine erwünschtere und angenehmere Neujahrsgabe bieten zu können, als indem wir ihnen ein Bruchstück, die 1. Scene des 2. Actes, aus der obigen Operndichtung mittheilen. Dieselbe hat soeben als selbständiges durch den Buchhandel zu beziehendes Werk (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) die Presse verlassen. Durch den Raum beschränkt, geben wir vorläufig nur diese Probe, werden aber später noch ausführlicher darauf zurückkommen.

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

Die künstlerische That des Genius ist in ihrer Wirkung auf die sie umgebende Geisteswelt immer eine doppelte: sie wird einestheils zu einer zwingenden und beherrschenden, anderntheils zu einer befreienden, erlösenden. Sie zwingt mit unwiderstehlicher Macht den Geist der Zeit in ihren neuen Ideenkreis zu treten und ihrem Zauber sich hinzugeben; sie beherrscht dadurch die intellectuelle Gegenwart, und indem sie eine neue, selbständige Richtung mit innerer Nothwendigkeit einschlägt und verfolgt, wirkt sie zugleich auf die Zukunft. Anderseits ist auch ihr Erlösungswerk ein doppeltes: sie befreit die Gegenwart von den ihren selbständigen Flug hindernden Fesseln, welche die Vergangenheit als Tradition, Gewohnheit oder kurzsichtige Regel uns hinterließ; sie wirkt zugleich auf die sie umgebenden schaffenden Kräfte durch ihr Beispiel, indem sie zur Nachahmung — nicht in sklavischer Nachbetung, sondern in freier Selbstentfaltung — also zur Nachfolge in ihrem Geiste auffordert. Sie befreit mithin durch ihr Beispiel, wie durch ihre Einwirkung jeden mitstrebenden Geist innerhalb seines ihm eigenthümlichen Ideenkreises, sie löst den Bann, unter dem die künstlerische Individualität siegte, und setzt die frei empfindende, unmittelbar gestaltende Subjectivität wieder in ihre ewigen Rechte ein.

Seitdem Richard Wagner dieses Erlösungswerk für die Oper der Gegenwart, Franz Liszt für die Instrumentalmusik begann, ist es von ebenso dauerndem als ermuthigendem Interesse, zu beobachten, wie die Wirksamkeit dieses ästhetischen Erschütterungskreises in immer weiteren und mächtigeren Wellenschlägen sich ausbreitet und Ring auf Ring an ihre logische Kette schließt. Die verzweifelten Anstrengungen der Reaction, diese Bewegung aufzuhalten, oder womöglich ganz zu unterdrücken, erwiesen sich als ohnmächtig und wirkungslos. Im Gegentheil hat der dadurch hervorgerufene Principienkampf die bewegenden Kräfte nur um so mehr concentrirt, die Entwickelung und Gestaltung der neuen Schule um so mehr beschleunigt, und hierdurch die jeder Reform nothwendig vorausgehende Uebergangsperiode um so schneller beendet.

Ueberschauen wir, was in dem kurzen Zeitraum von 9 Jahren Alles geleistet wurde*): zunächst in der Anerkennung und Verbreitung der Wagner'schen Opern, in dem Verständniß und der weiteren Ausführung seiner Theorie; sodann in der praktischen Ausbildung des allgemeinen musikalisch-declamatorischen Styls, vom Lied bis hinauf zur Oper, in der Vermählung des dichterischen und musikalischen Elements; in der Behandlung neuer musikalischer Formen und der Verwendung neuer Ausdrucksmittel, theils im harmonischen und rhythmischen Gebiet, theils in dem der Instrumentation; endlich in der ungeahnten Erweiterung der Instrumentalmusik durch Liszt, sowol nach ihren Vorwürfen, als nach ihrer Ausdrucksfähigkeit, ihrem Styl überhaupt — so erkennen wir klar, daß diese Resultate nicht das Ergebniß der Bestrebungen eines Einzelnen bleiben konnten, sondern das einer Schule werden mußten, um deren Bildung sich Liszt das weitaus größte Verdienst erworben hat. Diese Schule zeigt keineswegs das Typische und Schablonenmäßige eines „Conservatoriums", in welchem alle Talente über denselben Leisten geschlagen, und alle Talentlose vermöge gewisser ihnen eingetrichterten mechanisch-technischen Fertigkeiten mit ins Schlepptau genommen werden können — sondern sie ist eine Pflanzstätte der freien Geistesentwickelung, welche der künstlerischen Individualität gerade das gewährt, was die anderen Schulen ihr zu entziehen pflegen: ungehinderte, selbständige Entfaltung, getragen von dem gemeinsamen Princip, die Kunst, wie sie uns überliefert ward, nicht zu „conserviren", sondern weiter zu bilden, aus dem Bekannten das Unbekannte, aus dem Gegebenen in richtiger Erfassung des ewig fortstrebenden Kunstgeistes das Neue zu gestalten.

Es liegt im Charakter einer solchen Kunstrichtung, daß sie „Lehrlinge" weder brauchen noch erziehen kann. Zur Mittheilung der für jeden schaffenden und ausübenden Künstler nöthigen allgemeinen und speciellen Vorkenntnisse, Uebungen und Fertigkeiten, ist sie nicht da; sie verfolgt höhere Zwecke und setzt die Erlernung des ABC, die Stylübungen der Kunst als selbstverständlich voraus. Dagegen sammelt sie junge und alte Meister unter ihrer Fahne; nur das gleiche Streben ist das sie Verbindende, nur der gemeinsame Feind das zu Bekämpfende; je selbständiger aber der Weg ist, den der Einzelne seiner eigensten Natur nach verfolgt, desto willkommener ist seine Erscheinung, desto lebhafter die Sympathie für sein Schaffen. „Die Schablone ist für die Impotenz, die Freiheit für das Genie" — lautet ihre Devise, die sich zwar nirgends an den Wänden unter gewissen Medaillons verzeichnet findet, aber mit unvergänglicher Schrift in den Partituren der Meister unserer neuen Schule zu lesen ist.

Daß bei einem solchen Grundprincip von „Rivalität" in niederem Sinne keine Rede sein kann, liegt auf der Hand. So verschieden die Gaben, so verschieden auch ihre Entfaltung; die Kunst hat Raum für Alle, die auf eigenen Füßen zu stehen vermögen. So unendlich viele

*) Wir datiren die Opernreform nach der theoretischen Seite vom Erscheinen der ersten Wagner'schen Schrift, nach der praktischen Seite von der ersten Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar. Beide Ereignisse fielen in das Jahr 1849.

D. Red.

Strahlen die Sonne nach allen Seiten in den unendlichen Weltenraum hinaussendet, ebenso viele Geistesrichtungen kann das gemeinsame Centralfeuer ausströmen, in dem wir das ästhetische Zeitbewußtsein verkörpert sehen. Wir fragen nicht wohin sie führen, sondern nur wovon sie ausgehen; die Wirkung muß aus der Ursache sich von selbst entwickeln, weil die Logik der Kunst keine geringere als die der Weltgesetze ist.

(Fortsetzung folgt.)

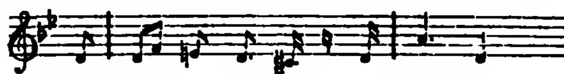
Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. W. v. Ehrenstein, Op. 8. Tragödie. Balladencyklus von H. Heine, für eine Singstimme mit Pianoforte. Pr. 10 Ngr. Dresden, B. Friedel.

——— Op. 11. Leid und Lust. Liedercyklus für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1. Nr. 2. Pr. 7½ Ngr. Dresden, Friedel.

Der Componist hat schon in früheren Leistungen auf dem Gebiete des Liedes sehr ehrenhafte Gesinnungen documentirt. Seine Bestrebungen schließen sich entschieden den neueren Errungenschaften an. Eine möglichst getreue und innige Verbindung von Wort und Ton, das Herauswachsen der Musik aus dem innersten Kern der Dichtung ist das künstlerische Ziel, welches der Componist sich gesetzt hat. In dieser Beziehung verdient sein Streben auch in den vorliegenden drei Balladen von Heine die volle Anerkennung der Kritik. Die düstere Grundstimmung der Gedichte ist in der musikalischen Behandlung gut getroffen, sie wird noch verstärkt durch die ganz treffende Wahl einer tiefen Stimme. Doch scheint es uns, als ob die etwas monotone Färbung der Poesien und ihre prägnante Kürze sich nicht eben günstig für den Componisten erweisen. In der vorliegenden Bearbeitung erhält man wol einen poetischen, weniger aber einen musikalischen Eindruck, weil die tonliche Darstellung ihren Schwerpunct mehr im Declamatorischen, als in sinnlicher Eindringlichkeit der Melodie findet. Nr. 1: „Entflieh mit mir und sei mein Weib" beginnt sehr warm und eindringlich. Der überraschende Wechsel der Tactarten (²/₄ und ³/₄) macht die Declamation entschieden und lebendig. Aber der recitirende Schluß, melodisch trocken und reizlos, schwächt die Wirkung des Ganzen und läßt es zu keinem befriedigenden Eindruck kommen. Nr. 2: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" erscheint uns am glänzendsten. In fließender, volksthümlicher Melodie, in ruhig erzählendem Ton (⁶/₈ Tact), charakteristisch und gefühlvoll spinnt sich die traurige Geschichte ab, welche, nach des Dichters Angabe, als wirkliches Volkslied am Rheine existirt. Als etwas sonderbar in der Declamation kommt uns folgende Stelle vor:



Das zwischenschlagende d des Pianoforte wird mit dem cis der Singstimme in unangenehme Collision kommen, da es von dem Sänger schwerlich exact genug verlassen werden wird. Nr. 3: „Auf ihrem Grab, da steht eine Linde" trifft zwar im Allgemeinen die düstere Stimmung des Gedichtes, bietet aber zu wenig melodischen Reiz dar, als daß man dabei warm werden könnte. Das Ganze klingt zu reflectirt. Als gelungene Einzelheit ist die befremdliche Harmonienfolge zu den Worten: „Die Winde, die wehen so lind und so schaurig" u. s. w. hervorzuheben, welche für die Situation sehr bezeichnend ist und den gewünschten peinlichen Eindruck hervorbringt.

Ein glücklicher Wurf des Componisten ist das Lied aus Op. 11: „Die Liebe kommt wie die Diebe". Es weht ein zarter Duft in dieser Composition, welche melodisch und rhythmisch gleich interessant ist, dabei unmittelbar das Gemüth trifft, sobald der Sänger neben der erforderlichen Innigkeit des Ausdrucks Bildung genug besitzt, um die feinen Nuancirungen der reizenden Musik in sich aufzunehmen und getreu wiederzugeben. Auch das gewählte Accompagnement verlangt eine geschickte Hand.

Gustav Sobirey, Op. 4. Drei Gesänge für eine Baßstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 15 Sgr. Cassel, C. Luckhardt.

Bei dem Mangel guter Baßlieder darf man das vorliegende Heft empfehlen. Ohne eine hervorstechende Originalität an sich zu tragen, macht sich in diesen Gesängen ein tüchtiges Streben nach charakteristischem Ausdruck bemerkbar, außerdem sind sie melodiös und dankbar für die Stimme geschrieben. Nr. 1, „Der Jäger", beginnt frisch und schwungvoll. Der ⁹/₈ Tact wird durch einen getragenen im ³/₄ Tact unterbrochen mit natürlicher, gut wirkender Melodie, worauf wieder der erste Rhythmus in sehr lebendiger Weise auftritt, mit einer veränderten kräftigen Schlußwendung zu den Worten: „Komm mit in die schöne Waldeinsamkeit". Das schöne Gedicht von Prutz: „Die zwei Särge" hat der Componist mit sichtlicher Liebe componirt. Die erste Hälfte sagt uns besonders zu durch kräftige, eindringliche Declamation, bei melodischem Schwunge. Recht sinnig bringt die Begleitung in den gedämpften Hornstößen eine Reminiscenz an den vorher laut ertönten Schlachtruf, während die Singstimme, unterbrochen durch diese sich verlierenden Klänge, die Worte declamirt: „Das Schwert, es regt sich nimmer dort in des Königs Hand!" Bei dem Schlußsatz: „Des Königs Harfe tönt" ist dem Compo-

nisten ein Anklang an „Tannhäuser" in die Feder gekommen. Nr. 3, „Der Winter" wird man weniger ansprechend finden im Gedicht und Composition, obschon die musikalische Auffassung an und für sich zu loben ist. Namentlich trägt der Schluß: „Du schüttelst vom Flügel den dichten Schnee" u. s. w. ein ganz interessantes Gepräge.

Georg Vierling, Op. 20. Gretchens Beichte, Duett für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 10 Ngr. Breslau, C. Leuckart.

Die liebenswürdige Naivität des Gedichtes von Hoffmann von Fallersleben hat von Vierling eine ebenso wirksame als geschmackvolle Betonung erhalten. Das Tonstück beginnt mit den kräftig und decidirt declamirten Worten der Mutter (Alt): „Wieder ist es lange Zehn — sollst nie mehr spinnen gehn!" in E moll, worauf Gretchen (Sopran) in der gleichnamigen Durtonart, lieblich und einschmeichelnd zu beichten anfängt, wiederholt unterbrochen durch das strenge Wort der Mutter auf dem ersten Motiv. Diesen Contrast faßt die Musik sehr glücklich auf. Als Gretchen bei der Fortsetzung ihrer Beichte bis zum Pfänderspiel gelangt ist, dessen Resultat man leicht erräth, vereinigen sich beide Stimmen in selbständiger, charakteristischer Führung zum Duett, indem Gretchen fragt: „Für drei Mährchen einmal küssen, o Mutter, sag', ist das zu viel?" während die Mutter das Gebot hören läßt: „sollst nie mehr spinnen gehn." Das Ganze macht einen sehr anmuthigen Eindruck, ist geschickt behandelt und darf, gut gesungen, auf günstigen Erfolg rechnen.

F. W. Markull.

Beethoven in St. Petersburg.

Unser musikalischer Winter ist unter viel versprechenden Auspicien eröffnet worden. Am 18. November versammelte der Generaladjutant Graf Sumarokoff, bekannt als Musikliebhaber, dem die höheren Richtungen in der Instrumentalliteratur zugänglich geworden, eine auserlesene Gesellschaft, welche Glieder der kaiserlichen Familie mit ihrer Gegenwart beehrten, in seinem glänzenden Hôtel. Es galt unser durch italienische Trivialitäten verwöhntes Publicum über die Juwelen musikalischer Literatur zu belehren, der täuschenden Glassteine des Mode-Opernrepertoires vergessen zu machen. Brauche ich zu sagen, daß Beethoven gewählt worden war, um Bresche zu schießen? Aber nicht der erste oder wenn es in Petersburg hoch kam, der zweite, sondern der dritte Beethoven, der in seinen letzten Werken, in seiner dritten Stylperiode die reichsten Schätze entfaltende große Instrumental-Dramaturg war endlich an die Reihe gekommen. Die Gelegenheit hierzu war Hr. Mortier de Fontaine, der nach längerem Aufenthalt in Moskau, sich in Petersburg niedergelassen hat und wohlthätig für besseren Geschmack Propaganda macht für eine nur von Wenigen bei uns gekannte, von äußerst Wenigen richtig verstandene höhere Musikliteratur. Es ist unbestrittenes Verdienst Hrn. Mortier's seit 1842 entschieden seine Ueberzeugung an den Tag gelegt, und die, nicht etwa nur von mittelmäßigen Köpfen vielfach mißverstandenen, ja arg genug verläumdeten fünf letzten Beethoven'schen Solosonaten durch öffentlichen Vortrag verbreitet zu haben, und selbst in Deutschland der Erste gewesen zu sein, der die Riesensonate Op. 106 mit der Riesenfuge zuerst öffentlich hören ließ*). Hr. Mortier hegt und pflegt die Instrumentaltexte Beethoven's, insbesondere die der dritten Periode, mit der Liebe und dem Cultus eines Philologen für den Autor seiner Wahl. Kein Opfer an Zeit und Mühe ist ihm zu groß, um den bei uns immer noch in Bann gethanen Cyklus der letzten Tondichtungen des größten Genius der Instrumentalmusik in das rechte Licht zu stellen, ihnen mit der gebührenden Pietät zu nahen, auf sie den seitdem so fortgeschrittenen, durch sie angebahnten Claviermechanismus unserer Tage anzuwenden. Doch zu dem musikalisch-statistischen Factum selbst.

Zum erstenmal in Petersburg schaarte sich dessen höchste Gesellschaft um drei Stücke von Beethoven, die allein den Abend auszufüllen hatten. Erinnern wir daran, wie jemand auf die Frage warum er einen Shakspeare kaufe? antwortete: aus Oekonomie, die anderen Poeten sind in ihm enthalten. Gewiß kann man nie mehr Abwechslung als mit und in Beethoven bieten, der in jedem Stück ein Anderer ist, und jedesmal ein Besserer und Stärkerer als ein Anderer, denn er selbst zu sein vermöchte. In dem Cirkel des Grafen Sumarokoff jedoch, wo das letzte Pariser Krinolin-Opus und der Ordensstern der höchst gestellten Würdenträger nothwendig vorherrschen, waren drei Kraftbrühen dieser Art ohne weiteres Confect, als das nach dem Thee servirte ein ebenso beispiellos kühner als glücklich ausgefallener Versuch, der hoffentlich und per tot errores (lies di tanti palpiti) uns auch an Beethoven zu Beethoven emportragen wird.

Hr. Mortier de Fontaine setzte sich inmitten eines prachtvoll decorirten, glänzend erleuchteten Saales an einen Becker'schen Concertflügel, welche Instrumente bei uns den ersten Rang einnehmen, und die tief bedeutsame Beethoven'sche Solosonate Op. 110 (As dur) erklang. Es ist hier nicht der Ort die Geistesreichthümer dieses sehnsüchtigen Phantasieergusses aufzuzählen, was wir in der nächstens erscheinenden Fortsetzung unseres

*) Ohne augenblicklich Genaueres angeben zu können, glauben wir doch diese Angabe bezweifeln zu müssen. Unseres Wissens ist diese Sonate schon vor Hrn. Mortier von anderen Pianisten öffentlich gespielt worden. D. Red.

analytischen Katalogs sämmtlicher Beethoven'schen Werke thun. Nur das sei erwähnt, daß das Scherzo, dessen graziöse Ausführung im dritten Theile desselben, bei so raschem Tempo ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet, das ergreifende große Lamento (Arioso dolente, As moll, $^{12}/_{16}$ Tact), dessen Melodiestyl an italienische Lyrik, in deren rationeller Anwendung, streift, und die höchst vollkommen von Hrn. Mortier dargestellte weiche, am Schlusse zu einem Instrumentalchor erstarkende Fuge den ungetheiltesten Beifall hervorriefen.

Hierauf folgte die schwungvolle Erdödy-Sonate in D dur Op. 102 für Pianoforte und Violoncell. Um das von allem bis auf Beethoven's Erscheinung in der Musikgeschichte Erlebte in Form, Zuschnitt und im nöthigen Vortrag gänzlich abweichende Kunstwerk einem so ausnahmsweise um dasselbe versammelten, an die Vorführungen italienischer Melismen gewöhnten Auditorium zugänglich zu machen, gehörte nichts weniger als das einverständliche Zusammenspiel Hrn. Mortier's und unseres trefflichen Violoncellisten Knecht. Diese beiden Dolmetscher Beethoven'scher Empfindung concertirten nicht etwa auf ihren Instrumenten, sie erschienen als die tief von ihrer Aufgabe durchdrungenen Darsteller einer Instrumentaltragödie.

Diese Doppelsonate ist Königin im Duett, sie läßt das der Form als solcher anklebende unmusikalische (ideentodte) Element des Concertanten bei zwei gegebenen Instrumenten über dem musikalischen (ideenfruchtbaren) Element, über dem Gehalt ganz vergessen. Man sieht das Beethoven'sche Instrumentalduett bereits in den dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmeten Violin-Sonaten (besonders in Op. 30 Nr. 2) diesem Zweck geweiht, dann (Op. 96) immer mehr genähert, aber erst in Op. 102 ist er der Kern der Vorstellung. Wir haben hier zwei Musikdenker in ihrem Zusammenwirken für den Triumph der dichterischen Idee, wir haben nicht mehr den Turnierplatz zweier um den Preis streitender Virtuosen, was im Begriff von Concertiren (certare), liegt.

So weit war kein Duett in Vermittelung der musikalischen, von Productionszwecken abstrahirenden Idee gekommen. Auf das löwenkühne Allegro, dessen gewaltigem Motiv im Sprunge unmittelbar eine vom Violoncell gesungene, ans Herz greifende Cantilene entsteigt, folgt ein großes Trauer-Adagio, eine Grablegung des Liebsten und Theuersten, eine namenlose Trübsal, erklärt durch den Trost einstigen Widersehens im Maggiore.

Wenden wir einen von Beethoven selbst über seinen Fugenstyl gegebenen Fingerzeig auf den letzten Satz an (Allegro fugato). Der leider vor kurzem in Wien verstorbene Secundarius des einst unter der Oberleitung Beethoven's so berühmten Schupanzigh'schen Quartetts, Carl Holz, hatte mir im Interesse meines nächstens vollständig erscheinenden Buches (Beethoven, eine Kunststudie, 3 Bände) wichtige Mittheilungen zum Zweck der Veröffentlichung gemacht, nach seinen musikalischen Tagebüchern und Erinnerungen aus jener großen Zeit, sämmtliche Sätze der fünf letzten Quartette metronomisirt, und die von Beethoven in ihnen corrigirten Stichfehler notirt. Die Hrn. Carl Holz gemachte Aeußerung Beethoven's: „daß in die althergebrachte Fugenform ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen müsse" — siegreichst geht sie aus dem poetischen Fugenergusse der D dur Sonate (Op. 102) hervor! — Welch zarter Melodienfluß entzückendster Klangschönheiten auf dem dunkelnden Hintergrunde dämonischer Humorgestaltungen im Gehalt! — hier trägt Kunstherrlichkeit den schweren Sieg über das Leben davon. Daher das in sich lebensfrohere Thema in der großartigen Durchführung reinsten, edelsten Musikfeuers. Der Satz ist in seiner Lieblichkeit ein wahres Fugen-Sonett, eine strenge Fuge lächelnden Antlitzes.

Beethoven wendet die Fugenform überhaupt nur da an, wo sie ihm in der Idee begründet ist, die ohne Fuge nicht zur Anschauung käme; er kennt, mit einem Wort, nur nothwendige Fugen. Ist aber Alles neu und anders, d. h. poetischer, ideenreicher in Beethoven; so muß man billig seinen Fugenstyl auch nur nach ihm, nach seiner Idee beurtheilen und nicht nach Schablonen der Schule.

Das Erdödy-Trio, Op. 70 in Es, eine der pikantesten Erscheinungen der Gattung, schloß diesen Abend, an dem man mehr von Beethoven gehört hatte, als sonst in Jahren. Der gute Geschmack des Grafen Sumarokoff bot seinen Gästen dieses Trio, das nach den zum Theil transcendentalen Ideen-Speculationen in den beiden ersten Tondichtungen wie versöhnend in den eleganten Kreis trat. Das reizende Trio war zwar schon in St. Petersburg, wenngleich nur ausnahmsweise gehört worden, aber noch nie in einer solchen den Intentionen im Detail Rechnung tragenden, das Ganze vergeistigenden Interpretation.

Von einem in so hoher Gesellschaft gegebenen Beispiele lassen sich gute Früchte erwarten. Wir sind um einen Fortschritt reicher. Die Emancipation von der Musikhudelei unserer Tage, von den Virtuosenritten auf allerlei Instrumenten ohne Musikzwecke ist angebahnt, das wichtige Präjudiz der Möglichkeit des Besseren errungen.

Wir werden nicht ermangeln, weitere Triumphe des großen Ideen-Siegers in der Instrumentalliteratur auf unseren noch so vielfach unangebauten Geistesfeldern zu verzeichnen.

W. v. Lenz.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Schwerin. Der großherzogl. Schloßchor veranstaltet in diesem Winter zwei Abonnementconcerte in der Schloßkirche unter Leitung seines Dirigenten, des großherzogl. Musik-Dir. Julius Schäffer. Das erste derselben fand bereits am 9. Dec. Abends vor einem äußerst zahlreichen Publicum statt. Die Chorgesänge bestanden aus folgenden Nummern: Adventlied von Jacob Prätorius (1604); O vos omnes, Motette von Vittoria; Sanctus aus der Marcellus-Messe von Palestrina; „Maria wallt zum Heiligthum" aus den preußischen Festliedern von Joh. Eccard; Motette von Mich. Bach; Trostlied von Mich. Prätorius (1610); und Hymne für Sopran und Chor von Mendelssohn-Bartholdy. Ein Präludium (Es moll) von Seb. Bach eröffnete das Concert und Frl. Ida Krüger unterstützte dasselbe durch den Vortrag einer Arie aus dem „Messias" und des Solo in der Mendelssohn'schen Hymne. Die Ausführung der Chorgesänge ließ an Correctheit und Feinheit nichts zu wünschen übrig und legte von dem künstlerischen Sinne des jungen Institutes überall das glänzendste Zeugniß ab.

Halberstadt. Am 6. December gab der Tanneberg'sche Musikverein ein öffentliches Concert und führte darin den Herbst und Winter aus den „Jahreszeiten" von Haydn auf. Das Orchester war verstärkt durch Musiker aus Magdeburg und Ballenstedt und die Soli wurden durch Frau Sophie Förster aus Dresden und zwei Mitglieder des Vereins ausgeführt. Erstere entzückte durch den einfachen, wahrhaft künstlerischen Vortrag die zahlreich versammelten Zuhörer, und auch die HH. Kluge und Siebert leisteten als Lucas und Simon Lobenswerthes. Die Chöre wurden mit Frische und Präcision ausgeführt und das Orchester begleitete sicher und geschmackvoll. Der zweite Theil des Concerts wurde eröffnet durch die Ouverture zum „Ahnenschatz" von Reissiger. Es folgte hierauf Arie aus dem „Barbier" von Rossini, welche Frau Förster so reizend vortrug, wie wir uns dieselbe gehört zu haben nicht erinnern. Ebenso war der Vortrag zweier Lieder, welche die Künstlerin zuzugeben die Güte hatte; sie sang das Hirtenlied von Bergt und „Der Vöglein Abschied" von Taubert.

Coburg, 12. Decbr. „Diana von Solange", große Oper in 5 Akten von Otto Prechtler, in Musik gesetzt von Sr. Hoheit unserem Herzog, wurde am vergangenen 5. und 12. Decbr. auf der hiesigen Hofbühne mit stürmischen Beifall aufgeführt. Es ist dieses Werk das fünfte des begabten fürstlichen Tonsetzers, und es möchte wol alle übrigen übertreffen. Prachtvolle Costumes und Decorationen, die sorgfältige Einübung und die treffliche Besetzung der Solo-Partien haben unstreitig vieles zu dem glänzenden Erfolge beigetragen. Frl. Frasini excellirte als Diana; nicht minder Hr. Reer als Marquis, Hr. Kilmer als König, Hr. Abt als Fuegos, Frl. Kreysel-Berndt als Königin. Es liegt nicht in des Referenten Absicht, in ein genaues Detail dieser so werthvollen Oper einzugehen, sondern er will nur diejenigen Nummern bezeichnen, welche nach seiner Ansicht eine besondere Beachtung verdienen. Meisterhaft muß die Programm-Ouverture bezeichnet werden; sowol in ihrer Erfindung, als in ihrer Bearbeitung. Die hervorragendsten Nummern im 1. Act möchten sein: die Cavatine des Marquis in Des dur mit Quartett und Chor; die Romanze der Diana in A moll. Im 2. Act: ein prachtvoller Marsch in D dur; ein Quintett zwischen der Herzogin, dem Marquis, dem König, Fuegos und Celema mit Chor aus E dur; ein reizendes Terzett der Diana mit dem Marquis und Fuegos in G dur; ein religiöser Chor in der entfernten Klosterkirche mit Orgelbegleitung in E dur. Im 3. Act, den gehaltreichsten: ein reizender Chor mit Harfenbegleitung in F dur; ein Männerquartett in Es dur; eine Cavatine des Marquis in Des dur; eine große Scene mit Recitativen und Arie der Diana in E dur; ein Duett zwischen der Diana und dem Marquis in D dur; ein Chor der Mönche aus der Entfernung in C moll; ein bewegtes und feuriges Finale in F moll. Im 4. Act: Männergesänge der spanischen Partei, an deren Spitze Fuegos steht, in D; Scene und Hymne in E dur, ein sehr leidenschaftliches Duett zwischen der Diana und dem Fuegos; eine Preghiera in As dur. Im 5. Act: ein Duett zwischen der Diana und dem Marquis in E moll, und der Schlußchor in A dur. — Der Instrumentation gebührt alles Lob. Sie ist geistreich, effectvoll, zeugt von vielem Fleiß und ist discret in der Gesangbegleitung. So wird diese schöne Oper, wenn sie würdig aufgeführt, überall eine glänzende Aufnahme finden und eine Bereicherung des Repertoires werden. S.

Mainz. Der uns vorliegende zwölfte Jahresbericht der Mainzer Liedertafel unter der trefflichen Direction des Capell-M. Marpurg gibt einen umfassenden Nachweis von der erfreulichen Blüthe dieses bedeutenden Kunstinstitutes. Wir entnehmen demselben blos die wichtigsten Notizen, welche sich auf musikalische Gegenstände beziehen. Demzufolge hat die Liedertafel im Jahre 1858 außer der officiellen Betheiligung an dem dritten mittelrheinischen Musikfeste zu Wiesbaden, drei große Concerte nebst einer Reihe geselliger Aufführungen veranstaltet. Die bedeutendsten Werke, welche dabei zu Gehör kamen, waren Beethoven's neunte Symphonie, Scenen aus der Oper „Der letzte Maurenkönig" von F. Marpurg, der zweite Act aus Gluck's „Orpheus", die Weihnachtscantate von Bach, Mendelssohn's 42. Psalm u. A. Der Personalbestand des Damengesangvereins und der Liedertafel zusammen ohne die Ehrenmitglieder ergab am Ende des Vereinsjahres die Stärke von 524 Mitgliedern gegen 508 des vorigen Jahres

Lenzburg in der Schweiz. Das erste unserer Winterconcerte am 28. November unter Leitung des Musik-Dir. Rabe hatte ein reichhaltiges Programm, darunter die Oberon-Ouverture, Mendelsohn's Loreley-Finale und Chöre und Gesänge aus dem „Nachtlager von Granada"; neben Quartetten von Rob. Franz und Hauptmann wurden auch noch Hummel's A moll Concert und einige Gesangsoli zu Gehör gebracht. Diesem ersten Concert sollen noch zwei oder drei in dieser Saison folgen, die alle mit einheimischen Mitteln executirt werden; für nächstes Concert wird bereits die „Hermannsschlacht" von Mangold einstudirt. Außerdem wird für die Osterzeit ein Oratorium zur Aufführung vorbereitet, Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" scheint dazu bestimmt zu sein.

Zwickau. Das dritte und vierte Abonnementconcert des Musikvereins am 10. und 20. Decbr. brachten in schneller Folge wiederum eine Reihe trefflicher Kunstleistungen. Nehmen wir das letzte zuerst als das bedeutendste Ereigniß der Saison. Es war das Quartett der HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Grützmacher aus Leipzig, die für diesen Abend gewonnen waren und die Quartette von Haydn (D dur) und das große in D moll von Franz Schubert, sowie die Serenade für Violine, Alto und Violoncello von Beethoven Op. 8 zu Gehör brachten. Rauschender Empfang und Hervorruf nach jedem Werke mußte die geehrten Gäste überzeugen, wie sehr unser Publicum ihr meisterhaftes Spiel zu würdigen wußte. Als Zwischennummern trug der Chor vierstimmige Lieder von Mendelssohn vor, die gleichfalls sehr gelungen zur Darstellung kamen und höchst beifällig aufgenommen wurden. — In dem früheren dritten Concert war die Ouverture zu „Iphigenie", eine Symphonie (G dur) von Haydn und das Loreley-Finale von Mendelssohn zur Aufführung gekommen. Die Gäste dieses Abends waren Frl. A. Koch aus Leipzig und der königl. preußische Kammermusikus F. Belcke.

Die Gesangvorträge der genannten, hier bereits schon mehrmals mit Beifall aufgetretenen Dame bestanden, nächst der Partie der Leonore, in Scene und Arie aus „Jessonda" und Liedern von Schumann. Die Posaunensoli des Letzteren sprachen nicht in erwartetem Maße an. — Sämmtliche bisherige Leistungen haben den Musikverein zu einem wichtigen Factor des hiesigen öffentlichen Lebens gemacht, dessen Werth man erst dann in seinem vollen Umfange schätzen lernt, wenn man die jetzigen Kunstzustände in ihrem raschen Emporblühen mit der Todtenstille vergleicht, die auf diesem Gebiete noch vor wenigen Jahren herrschte. Mit noch größerer Spannung sehen wir der zweiten Hälfte der Saison entgegen, in welcher namentlich mehr neue Werke zur Aufführung kommen sollen. Es befinden sich auf dem vorläufigen Programm von Wagner die Tannhäuser- und Faust-Ouverture, Scenen aus „Lohengrin", die vollständige Musik zu „Prometheus" von Liszt, Schumann's D moll Symphonie, eine größere Cantate von Seb. Bach u. A. 6.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau v. Bock sang am 16. Decbr. in Chemnitz in einem Abonnementconcert des Musikdirector Mejo. Sie wurde mit außerordentlichem Beifall aufgenommen.

Die HH. Hofpianist H. v. Bülow und Concert-M. Laub concertirten vom 6. bis 21. December mit glänzendem Erfolge in Ost- und Westpreußen. In Königsberg allein gaben sie vier zahlreich besuchte Concerte, wovon zwei im Theater, im Theater zu Danzig ebenfalls zwei, in Elbing und Tilsit ebenfalls je zwei. Hr. Laub hat sich von dort aus in Gemeinschaft mit dem Pianisten Charles Wehle aus Paris zu einer längeren Reise nach Rußland und Sibirien begeben, von wo er erst Ende nächsten Herbstes in Berlin zurück erwartet wird. Gegenwärtig concertiren die letztgenannten Künstler in Riga und Mitau.

Carl Schneider ist in Stettin für die Wintersaison engagirt worden.

In dem vierten Concerte der HH. v. Bülow und Laub in Königsberg spielte die dortige Clavierspielerin Frl. Friederike Giere mit H. v. Bülow die Schumann'schen Variationen für 2 Flügel. Frl. Giere ist eine ebenso talentvolle als eifrige Vertreterin der neueren Schule und propagirt namentlich Liszt'sche Compositionen, wie sie z. B. dessen Es dur Concert in Königsberg zuerst mit vielem Beifall vorgetragen hat.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 16. und 18. Decbr. kam in München eine neue Oper „Carlo Rosa" von Bernhard Scholz mit günstigem Erfolg zur Aufführung. Sie soll demnächst auch in Wiesbaden in Scene gehen.

„Diana von Solange" vom Herzog Ernst hat bei der ersten Vorstellung in Hannover sehr günstige Aufnahme gefunden.

Wagner's „Lohengrin" kommt in der zweiten Woche des Januar in Berlin zur Aufführung. Capell-M. Taubert soll die Oper mit so unerwartetem Eifer und Fleiße einstudiren, daß man hoffen darf, die k. Hofbühne werde mit „Lohengrin" die Scharte der Tannhäuseraufführung auswetzen.

Artistische Notizen. Der Leipziger Bildhauer Hermann Knaur hat in jüngster Zeit die Anzahl der schon früher von ihm gefertigten Portraitbüsten der berühmtesten Componisten (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann) noch durch zwei Büsten von Bach und Händel vermehrt. Beide, wie auch die anderen, fast lebensgroß, sind vortrefflich gelungen, wie Alles was unter der kraftvollen Hand dieses bedeutenden Künstlers entsteht. Die besten Portraits der beiden Meister haben ihm zu Gebote gestanden, und seine eigene Auffassung der Charaktere ist so richtig und verständnißvoll, daß die Portraitähnlichkeit und Idealität der beiden Köpfe aufs beste harmonisch abgeschlossen ist. Im Gipsabguß kostet das Stück 4 Thlr.

Todesfälle. In Freiburg i. B. starb am 20. December die Sängerin Kathinka Heinefetter nach einem kurzen Krankenlager. Sie beabsichtigte sich zu verheirathen, und hatte sich seit vorigen Sommer in Freiburg niedergelassen.

Vermischtes.

Am 22. December fand im Hoftheater zu Dresden die 301. Vorstellung des „Freischütz" zum Besten des Weber-Denkmals statt. Die Aufführung trug allenthalben einen festlichen Charakter, sie wurde durch die Jubelouverture und einen Prolog mit lebenden Bildern eingeleitet. Der Ertrag soll die ansehnliche Höhe von über 1000 Thlr. erreicht haben.

Von L. Köhler's Schriftchen „Der Führer durch die Clavierliteratur" (Hamburg, Schuberth) ist die erste Auflage vergriffen und wird demnächst eine zweite, vermehrte und in der Anordnung des Einzelnen verbesserte Auflage erscheinen.

Berichtigungen.

In der musikalischen Beilage zu Nr. 26 des vor. Bds. (aus „Comala" von Sobolewski) sind in der Begleitung des ersten Liedes zwei finnentstellende Druckfehler stehen geblieben, um deren nachträgliche Berichtigung wir bitten: S. 2, System 4, Tact 3 ist im 3. und 4. Viertel der Triolenfigur zweimal h statt eis und a zu lesen; im darauf folgenden Tact (System 5, Tact 1) ist im 1. und 2. Viertel derselben Triolenfigur zweimal eis anstatt h zu setzen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 2. — Den 7. Januar 1859.

Inhalt: Fr. Chrysander's Werk über G. F. Händel. — „Comala" (Fortsetzung). — Aus Prag. — Wiener Briefe. — Aus Dresden. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Fr. Chrysander's Werk über G. F. Händel

1. Band. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1858.

Von

Dr. Fr. Schnell.

Indem ich Ihrem ehrenvollen Wunsche genüge, obiges Werk zu besprechen, geschieht dies mit einiger Schüchternheit, da ich vorweg der Ansicht bin, daß gerade diejenige Periode der Geschichte der Musik, welche dasselbe behandelt, bis jetzt so wenig befriedigend aufgeklärt war, daß es schwer halten muß, ein solches Werk kritisch zu übersehen und zu beleuchten. Während man durch Forkel's emsige Forschungen und geschichtliches Talent, sowie durch diejenigen, welche, theilweise ohne es zu sagen, in seine Fußstapfen getreten und darauf hin weiter fort gearbeitet haben, volles Licht über den Verlauf der Geschichte der Musik von ihren Uranfängen bis zur Blüthe der italienischen Kirchenmusik verbreitet sah, während auch die Zeit von Händel und Bach bis zur gegenwärtigen wenigstens so ziemlich erhellt erscheint, obwol man über die Consequenzen und nothwendigen Einwirkungen der letzten Theile dieses Abschnittes auf Gegenwart und Zukunft noch sehr verschiedener Ansicht ist, war und blieb noch immer der Zeitraum zwischen Palestrina und Händel und Bach eine weite und tiefe Kluft, von der man wol einzelne Stücke kannte, über die jedoch keine gangbare Brücke führte. Das Vorliegende konnte in keiner Weise genügen, um den gewaltigen Abstand italienischer und deutscher Musik in den genannten Heroen zu begreifen. Es ist jenes aber auch in der That eine sehr schwierige Periode, da sie eine Zeit des Ringens, des Gährens und Neugestaltens darstellt, wie die Welt sie, nur beim Uebergange aus der altgriechisch-römischen zur ersten Vollendung christlicher Musik gesehen hat. Gleichwie die Kirche, d. h zu damaliger Zeit allein die katholische Kirche die Vermittlerin der Bildung für die neuen germanischen und romanischen Völker geworden ist, so nahm sie sich auch der Musik an, jedoch in ihrer Weise, d. h. sie bemächtigte sich ihrer und that sie in ihren Dienst und Bann. Die Musik mußte in fest vorgezeichneten Grenzen ihren Gang gehen, und kam einmal eine nova ars zum Vorschein — obgleich sie sich in beschränkter Weise doch immer schließlich einige Geltung verschaffte —, so wurde sie sofort, wie dies wirklich zuweilen vorkam, mit einem Anathema belegt. So erreichte die Musik in der katholischen Kirche das ihr zugedachte Ziel in einem bewundernswerth sichern, klaren geschichtlichen Fortschritt. Allein die Völker hatten durch die ihnen durch die Kirche vermittelte Bildung auch mehr und Anderes gelernt, als dieselbe ihnen zugedacht hatte, das freie Menschenthum machte seine Rechte geltend, und pochte wiederholt und heftiger an die Thore der Kirche, indem es Einlaß für eine freiere und höhere Bildung verlangte, welcher die Kirche beharrlich den Eintritt versagte, in der Meinung, damit ihr eigenstes inneres Wesen zu gefährden. So blieb denn nichts anderes übrig, als Trennung auf den einschlagenden Gebieten des Lebens, der Kunst und Wissenschaft. Und eben das Vollziehen dieser Trennung, dieses Sichvorbereiten der Auferstehung der schönen Weltlichkeit und Menschlichkeit ist es, was jene vorhin bezeichnete Periode kennzeichnet, und Händel und Bach sind diejenigen großen Gestalten, welche diese Gährungsperiode abschlossen, indem sie mit dem einen Fuße noch auf dem alt Ueberlieferten, mit dem anderen Fuße

auf dem doch das größere Gewicht ruhte, schon auf der neuen Erde stehen. Von diesem Gesichtspunct allein können uns jene Gestalten erklärlich werden, und protestiren müssen wir vor allem gegen Auffassungen, wie diejenige des Hofrath Kiesewetter in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, welche Auffassung leider ziemlich populär geworden ist, und sich z. B. auch in die Brochure: „F. G. Händel, eine biographische Charakteristik" von J. M. Meyer (Berlin, Trautwein. 1857) eingeschlichen hat, indem es daselbst S. 60 heißt: „Bach und Händel haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen; denn so wenig sie aus der früheren Entwickelung abzuleiten sind, so ist noch viel weniger, was auf sie folgt, die Fortsetzung oder Steigerung ihrer Musik". Als ob z. B. Händel nicht überall in Deutschland, Italien und England sich geradezu vollgesogen hätte an alle dem, was er in der damaligen Musik überhaupt Großes und Schönes entdeckte. Es ist aber allerdings leichter und bequemer, solche allgemeine Sätze, die der größeren Welt ganz plausibel und verständlich scheinen, niederzuschreiben, als der stillen, oft fast spurlosen, ja oft nur wie in der Natur durch Hypothesen zu vermittelnden Entwickelung im Einzelnsten und Kleinsten nachzugehen, und die Fäden gleichsam nachzuziehen, aus denen die Geschichte ihr Kleid webt.

Der erste Band des Chrysander'schen Buches hat sich vorgesetzt, nicht allein den ersten Lebensabschnitt Händel's (1685—1706), sondern diejenigen Momente aus der unmittelbaren Vorzeit und Mitzeit auf Grund der sorgfältigsten speciellsten Nachforschungen — Chrysander hat beispielsweise über ein Jahr lang in London zugebracht, um für seinen Zweck die dortigen Archive zu studiren — vorzuführen, welche auf Händel's Bildung bestimmend eingreifend mußten, und achten wir es deßhalb auch nicht als das geringste Verdienst Chrysander's, daß er zu der von uns vorhin so sehnlich erwünschten Aufklärung jener Periode des Gährens und Sichgestaltenwollens in echt biographischer Weise einen so wesentlichen Beitrag geliefert hat. Es ist bei einer Biographie immer ein großer Uebelstand, wenn der Geschichtsschreiber sich auf seine Helden isolirt und von der ihn umgebenden Zeit und den Verhältnissen damaliger Cultur nichts sehen läßt. (Ein solches Buch ist aus der neueren Literatur z. B. „Ulrich Hutten" von D. Strauß, ein im Uebrigen ganz ausgezeichnetes Werk, dessen übrige Vorzüge aber diesen Hauptmangel nicht bedecken.) Freilich kann man auch in ein anderes Extrem verfallen. Man erzählt die volle Geschichte der Zeit und beschreibt das Leben aller Personen in einem biographischen Werke wie in einer allgemeinen Geschichte. Das ist aber nicht mehr eine Biographie und, wenn die Darstellung nicht von bedeutenden Gedanken getragen und verbunden wird, nicht einmal eine Monographie; es ist gewissermaßen historische Kleinkrämerei. Wenn ich in dieser Beziehung Jahn's „Mozart" nenne, so geschieht es gewiß nicht, ohne das Verdienstliche dieses Werkes in vollem Maße anzuerkennen. Allein die Darstellung ist nicht von großen historischen Gedanken gehalten, das Material ist großentheils eben nur als Material aufgeschichtet. Auf geschickte Weise das Lexikon zusammenschreiben giebt aber immer noch keine culturhistorische Biographie. Eine Biographie, wenn sie ist, was sie sein soll, muß uns die Entwickelung, nicht aber das breite Detail der Geschichte der Kunst u. s. w. geben, welcher der Held angehört, und gestehen wir es offen, hiervon ist uns Chrysander's Werk das, ich möchte sagen, bis jetzt einzige große praktische Beispiel auf dem Felde der musikalischen Literatur. Der vorliegende erste Band geht bis 1720 und man hat darin die Entwickelungsgeschichte der musikalischen Kunst von 1670 bis zu dieser Zeit mit Blicken auf das Frühere und Spätere. Diese Entwickelungsgeschichte ist oft nur in einigen Strichen gegeben, Biographisches oder sonstiges Einzelne an historischen Thatsachen ist nur angeführt, wo es diesem Zwecke diente. Bei dieser Beschränkung muß eine bestimmte Absicht vorgewaltet haben, denn man fühlt es besonders diesen meisterhaften Uebersichten an, daß der Verfasser nur deßhalb sich so leicht und frei bewegen konnte, weil ihm überall die Fülle des Stoffes durchaus zu Gebote stand. Er ist aber kurz und gedrängt, wo ein Anderer eben recht breit gewesen sein würde. Wie gesagt, wir halten dies für allein richtig und ein großes Verdienst des Werkes. Daneben findet man allerdings auch sehr ausführliche Nachrichten von einigen Meistern der Kunst als Episoden in das Werk verwebt, nämlich von den Männern, welche zu Händel in einem besonders nahen Verhältnisse stehen. Dies gilt z. B. von seinem Lehrer Zachau, sowie seinem zweiten Lehrer und Freund, Capell-M., Staatsmann und Prälat Steffani zu Hannover. Daß wir von Zachau hier zum erstenmal etwas Sicheres und Eingehenderes erfahren, kann nicht wunder nehmen, da er doch an sich betrachtet nur zu den kleineren Meistern zählt. Unser Verfasser aber zeigt sich eben dadurch als einen so methodischen Forscher und pragmatischen Berichterstatter, daß er Alles aufs genaueste untersucht, was von der Wiege an irgendwie auf Händel Einfluß gehabt hat. Daß wir aber selbst von einem so bedeutenden originellen Namen, wie Steffani, hier gleichsam zuerst etwas hören, nämlich von seinen Werken und ihrer Bedeutung, das zeigt eigentlich, wie vernachlässigt ganze Perioden und Meister in der Geschichte der Musik noch sind. Chrysander fand die dem Namen nach bekannten Werke von Steffani wieder auf und dazu ein bisher unbekanntes Stabat mater von großem Werthe. Der von diesem Meister handelnde Abschnitt ist für Hannover ebenso lehrreich wie der Abschnitt über Händel's Aufenthalt in Hamburg für die Hamburger, und dürften selbst die historischen Vereine dieser Städte, die Schatzkammern für die minutiösesten Kleinigkeiten in der Ge-

schichte der Vaterstadt, wol noch etwas Neues für sich darin finden. In solcher Weise geht die Forschung durch alle Zeiten in Händel's Leben und erstreckt sich auf alle Orte im In- und Auslande, wo Händel weilte. Man begreift schwer, wie ein Einzelner ein solches Resultat zustande brachte; nur dem ausgesprochensten historischen Genie in Verbindung mit dem emsigsten Fleiße und man kann wol sagen Forscherblick und Forscherglück konnte ein solches Unternehmen in solcher Weise gelingen. Um das Ganze des Stoffes schlingen sich die großen allgemeinen historischen oder künstlerischen Grundgedanken, von denen die Darstellung getragen wird, die jeden fesseln und durch die Menge des Materials mit einer gewissen ästhetischen Leichtigkeit hindurchtragen müssen. Das Werk ist daher unserer Ansicht nach durchaus geeignet, eine bedeutende wohlthätige Wirkung hervorzubringen, nicht allein hinsichtlich der Schätzung Händel's, sondern auch allgemeiner als Vorbild für andere historisch-biographische Arbeiten im Gebiete unserer Kunst.

Mit besonderer Genugthuung sehen wir auf dies Werk als auf die Arbeit eines Deutschen, und wir können das Verdienstliche desselben kaum besser zeigen, als durch einen Hinblick auf ein Buch, welches einige Monate vor dem 1. Bande des Chrysander'schen Werkes erschien, aber schon vor längerer Zeit auch in deutschen Zeitungen mit ziemlichem Pomp angekündigt wurde: „The life of Handel, by Victor Schölcher". London, Trübner. 1857. (420 S. 8.) Die Ankündigungen in den Zeitungen ließen allerdings etwas erwarten. So sagte beispielsweise die Musical World vom 20. Decbr. 1856: „Dieses Werk soll die umfassendste Biographie werden, die je über einen musikalischen Künstler geschrieben ist". Das ist nichts Geringes. Denn wir halten Ulibischeff's „Mozart" trotz allem was dagegen geltend gemacht werden kann, doch für ein sehr bedeutendes Werk; die Engländer selber haben in Holmes Life of Mozart ein ganz gutes Buch, und Jahn's „Mozart" war ebenfalls schon vorhanden. Es diesen nur gleich zu machen, wäre immerhin schon ein erwähnenswerther Vorsatz gewesen. Allein das Erscheinen des Schölcher'schen Buches hat denn auch alle so hoch gespannten Erwartungen vernichtet; man ist selten so getäuscht worden wie in diesem Falle. Es nimmt in der That eine ziemlich niedrige Stufe in der biographischen Literatur ein, betrachte man es nun von welcher Seite man wolle. Es ist keine zuverlässige Forschung darin, denn selbst bei einer flüchtigen Vergleichung mit dem 1. Bande des Chrysander'schen Buches hat sich uns eine unglaubliche Menge von Fehlern ergeben, ganz zu geschweigen, daß er (wie z. B. Schmidt in der Biographie Gluck's) auf einer Stelle eine Sache so, auf der anderen wieder anders berichtet, also aus sich selbst widerlegt werden kann. Von Methode ist wenig zu bemerken, und eine einigermaßen zusammenhängende Erzählung beginnt erst mit Händel in England 1710, als er 26 Jahr alt war! Das Voraufgehende ist nichts besseres als Fabel und weil Schölcher das Deutsche nicht versteht, hat er auch unsere gesammte Literatur nur sehr wenig benutzen können und benutzt. Ueber die bedeutendsten Sachen geht er mit einigen Worten oder ohne sie zu kennen hinweg, dagegen hält er die Leser seitenlang mit Geschwätz und Schnurrpfeifereien — sit venia verbo! — auf und schreibt Abhandlungen über den Unterschied zwischen Chocoladenhaus und Caffeehaus, sowie darüber, ob ein Mann seine Frau verkaufen kann oder nicht (s. S. 61—63). Das Meiste besteht aus Annoncen aus alten Zeitungen über Druck und Aufführungen Händel'scher Werke, sowie aus Citaten historisch-musikalischer Werke über Händel, namentlich von Burney und Hawkins, alles aber, so weit wir es vergleichen konnten, höchst fehlerhaft, flüchtig und unvollständig abgeschrieben und nur so zufällig für den Druck zusammengeschoben. Von irgend welcher Schilderung der Zeit Händel's ist keine Spur darin; wenn Schölcher irgend etwas bespricht, so überträgt er die modernsten französischen Vorstellungen — er ist ein Franzose — in die frühere Zeit. Von einem speciell musikalischen Urtheile kann noch weniger die Rede sein, da aus den gelegentlich gemachten Aeußerungen hervorgeht, daß er schlechterdings nichts von Musik kennt, sondern sich von einem Musiker in London das Nöthige aus den betreffenden Werken hat ausziehen und zusammenschreiben lassen. Es macht nun namentlich auf Deutsche, die doch noch etwas Respect vor wissenschaftlicher Selbständigkeit haben, einen höchst komischen Eindruck, wenn es in jenem Werke z. B. heißt: „Mr. Cacy (so heißt der genannte Musiker) sagt mir, daß Händel die und die Instrumente zur Begleitung gesetzt hat", oder: „Mr. Cacy hat gefunden, daß dieses Stück jenem gleich ist", oder: „hier hat Mr. Cacy mir gesagt, daß dieser Trauermarsch in dur steht" u. dergl. Das Alles spricht für sich selbst. Wir verweilten aber nur deßhalb etwas länger bei diesem Gegenstande, weil das Buch selbst in einem solchen Zustande in Deutschland Nachbeter gefunden hat und als zuverlässige Quelle betrachtet ist, warum? — wir müssen leider vermuthen, blos weil es im Auslande und in ausländischer Sprache erschienen ist. Wenn dergleichen in Deutschland erschiene, so würde niemand im Auslande Notiz davon nehmen. Darum laßt uns hier, wo wir so gerechte Ursache dazu haben, stolz und ohne Rückhalt wahres deutsches Verdienst dem Humbug entgegensetzen! Denn so dürfen wir wol den Unterschied zwischen Chrysander und Schölcher bezeichnen.

Der vorliegende 1. Band des Chrysander'schen Werkes enthält: Buch I. Jugendzeit und Lehrjahre in Deutschland 1685—1706 (1. Name und Familie. 2. Kindheit. 3. Studiosus der Musik und der Rechte, und der Schloßorganist zu Halle; der Lehrer Fr. W. Zachau. 4. Hamburg (1703—1706). Buch II. Die große Wan-

derung 1707—1720. 1. Italien (1706—1710). 2. Erste Reise nach London (1710—1711). 3. Capellmeister in Hannover; der Vorgänger Agostino Steffani (1712). 4. Zweite Reise nach London (1712—1716). 5. Reisen in Deutschland (1716); Musikdirector zu Cannons (1717 bis 1720). Der Verf. sagt von diesem Lebensabschnitt seines Helden am Schlusse des 1. Bandes sehr treffend: die ganze erste Hälfte seines Lebens ist hiermit abgethan; an sich schon ein bedeutendes fruchtreiches Künstlerleben, steht sie bei Händel, einer herrlicheren zweiten Hälfte gegenüber, nur da als eine von sehr wenigen Künstlern so normal, von keinem einzigen jemals allseitiger und tiefer vollzogene Bildungsgeschichte im Großen, die dadurch noch merkwürdiger und anziehender wird, daß der innere Fortgang mit der äußeren Wanderung durch die musikalischen Culturländer gleichen Schritt hält, und daß die Spuren davon überall noch erhalten oder doch mit einiger Mühe nun fast vollständig wiedergefunden sind. Händel, der später diese beiden Lebenshälften und ihren Charakter sehr klar übersah, schied sie von einander und setzte einen Denkstein in das Jahr 1720, indem er sagte: man muß lernen, was zu lernen ist, und dann seinen eigenen Weg gehen!

Was den Ton des Buches anbetrifft, so ist dasselbe sehr überzeugend geschrieben, und die Kraft und Schönheit, sowie die allgemein lesbare Haltung der Sprache macht des Verfassers Ideen noch leichter eingänglich.

Wenn wir hiermit eines der bedeutendsten Werke unserer deutschen, namentlich der musikalischen Literatur zur Kenntniß des Publicums gebracht haben, so betrachte man diese Anzeige nur als eine allgemeine, keineswegs erschöpfende. Wir wünschen lebhaft, daß auch die einzelnen Partien des Buches nach Verdienst gewürdigt, und von verschiedenen Federn, von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Dabei würde auch das zur Sprache kommen, was sich gegen Einzelnes einwenden ließe. Wir unserseits haben gegnerische Bemerkungen nicht geltend gemacht, weil wir, aufrichtig gestanden, dem Buche so viele genußreiche Stunden, so viele Unterhaltung und Belehrung verdanken, daß uns die Bezeichnung der Puncte, worin wir mit dem Verf. nicht ganz einer Meinung sind, vorläufig wenig am Herzen liegt. Wir wünschen lebhaft, daß derselbe gute Geist, welcher Chrysander bei diesem ersten Bande geleitet hat, auch die weitere Fortsetzung des Werkes behüten und beschützen möge!

„Comala“.

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Es ist weltbekannt, daß Weimar nicht nur der intellectuelle, sondern auch der thatsächliche Mittel- und Ausgangspunct dieser Fortschrittspartei geworden ist, und zwar in dreifacher Beziehung: von hier aus brechen sich die Wagner'schen Opern Bahn auf alle deutschen Bühnen; hier ist die Pflanzstätte der Liszt'schen Schule, der Geburtsort der „symphonischen Dichtungen“; hier endlich der Sammelpunct aller derer, welche in dem einen oder anderen Sinne reformatorisch zu wirken gedenken, oder schon gewirkt haben. Die beiden ersteren Thatsachen sind bereits historische geworden, die letzten Jahrgänge d. Bl. enthalten ihre Chronik. Die dritte musikalische Mission Weimars ist aber erst in neuerer Zeit in ihrer vollen Bedeutung zur Wirkung gekommen; sie konnte natürlich nicht früher beginnen, als entsprechende Werke vorhanden waren, welche das Weimarische Gastrecht im Sinne eines neuen künstlerischen Heimathsrechtes zu beanspruchen würdig waren. Zwar hat Liszt von Anfang an jedes hervorragende Bühnenwerk, das seit der nach-Beethoven'schen Kunstperiode einen selbständigen Kunstwerth beurkundete, früher oder später unter seiner Leitung zur Aufführung gebracht, und hierdurch die mannichfachen Ungerechtigkeiten der Zeit gegen ihre Repräsentanten gesühnt (wir erinnern an Berlioz' Werke, an Schumann's „Genoveva“ und „Manfred“, u. a.); aber er hat auch jungen aufstrebenden Talenten von jeher Luft und Licht verschafft, indem er theils ihre Erstlingswerke in Scene setzen (Raff's „König Alfred“, Lassen's „Landgraf Ludwig“ 2c.), theils auch, trotz des Mangels an Abonnement-Concerten (der in localen Verhältnissen Weimars begründet ist) ihren neuen Instrumental- und Vocal-Compositionen die Ehre erster Aufführungen zu sichern suchte (Sobolewski's „Vinvela“, Raff's „Dornröschen“, Rubinstein's „Verlornes Paradies“, Bronsart's „Frühlingsphantasie“ 2c.). Hierdurch erreichte Liszt was bis dahin noch keiner musikalischen Schule geboten wurde: die jungen Componisten lernten an ihren eigenen Werken; sie machten die zu ihrer Weiterentwickelung nöthigen Erfahrungen (welche stets nur die Inscenesetzung, respective Aufführung bieten kann) in einem praktischen Cursus, an der Seite Gleichstrebender und Urtheilsfähiger, erleuchtet durch Liszt's künstlerischen Scharfblick.

So kam eine überraschend schnelle Klarheit und Geschlossenheit in die gemeinsamen Bestrebungen; ein jeder fühlte, wo es noch fehlte, was noch zu thun sei; welche Stellung sein Talent ihm, der Gemeinsamkeit gegenüber, anweise; welche Kunstformen der Erweiterung und Umgestaltung bedürften, welche als vollständig erfüllt zu betrachten seien. Es hat dramatische Schulen gegeben, welche ein ähnliches System für dichterische Werke mit Erfolg zu ihrer Aufgabe machten; noch gegenwärtig verfolgen einige hervorragende Bühnen dasselbe Princip, und auch hier ist die Weimarische durch Dingelstedt's Geist belebt, mit Auszeichnung zu nennen; aber eine musikalische Schule, welche dieselbe

Berechtigung, die man dem Drama angedeihen ließ, auch für die Oper consequent erkämpfte, hat erst Liszt geschaffen. Die Früchte dieses genetischen Verfahrens konnten nicht ausbleiben, sie reiften langsamer, als z. B. die Anerkennung der Wagner'schen Kunstwerke, aber ebenso sicher.

Jetzt sind wir in das Stadium getreten, wo das anfänglich mehr analytische Verfahren bereits zu einem synthetischen sich consolidirte, indem (wie ich in meiner letzten Correspondenz bereits hervorhob) Lehre und Beispiel der ersten Meister auf den neuen Kunstgebieten, andere jüngere und ältere Meister auf selbständige, ihnen eigenthümliche Wege führte, die durchaus nicht mehr als Versuche, sondern als künstlerische Thaten zu betrachten sind, deren Richtung aber eine verwandte, die Schule bekräftigende, eine befruchtende Nachfolge sichernde ist. Wir haben keine schwankenden Versuche, keinen gemischten Styl mehr vor uns, sondern neue, aus unseren Kunstprincipien folgernde Resultate, welche die aus der Praxis heraus entwickelte Theorie bereits in eine neue Praxis hinüber zu führen beginnen. Hierbei kann es begreiflicherweise nicht auf mehr oder minder glücklich getroffene Einzelheiten ankommen; es soll hiermit ebenso wenig ein unbedingtes, über allen Zweifel erhabenes Lob ausgesprochen sein; aber es möge hierdurch der gemeinsam waltende geistige Zug charakterisirt werden, welcher diesen Werken ihre berechtigte Existenz in den Bestrebungen der Gegenwart, und somit ihre Stellung in der Kunstgeschichte überhaupt anweist. Dieser Gesichtspunct war es, welche der Sobolewski'schen Oper unsere Sympathie in so hohem Grade erwarb, um so mehr, je eingehender wir uns mit ihr beschäftigten. Ob das Werk uns hierzu ein Recht verleihe, oder nicht, möge die Analyse der Oper selbst begründen, die wir im Folgenden so gedrängt als irgend möglich den Lesern vorzulegen beabsichtigen.

Wer jemals mit hervorragenden Componisten in Textangelegenheit zu thun hatte, der weiß, wie schwer es ist, sich mit ihnen so vollkommen zu verständigen, daß ein Werk zustande kommt, mit welchem einestheils Textdichter und Componist, anderntheils Theaterdirectoren, Regisseure und Sänger, und endlich Kritik und Publicum gleichmäßig zufrieden gestellt sind. Man kann sogar behaupten, daß (mit sehr wenigen Ausnahmen, die in Aller Munde sind) dieses „Opernideal" kaum zu erreichen sein dürfte. Denn lassen wir auch die (kraft ihres Amtes) stets unzufriedene Kritik, und das (kraft seines Abonnements oder Freibillets) stets unersättliche, Nervenreiz und Amusement dringend bedürftige Publicum ganz beiseite, so sind selbst die vier bei einer neugeborenen Oper zu Gevatter stehenden Factoren: Dichter, Componist, Bühnentechniker und Künstler, schwerlich unter einen Hut zu bringen, ohne daß der Eine oder Andere schließlich dabei zu kurz käme. Ideal und Wirklichkeit, Theorie und Praxis treten sich hier um so schroffer entgegen, als die Oper, ihrer innersten Natur nach, die idealste Kunstform ist, aber infolge des zu ihrer Verlebendigung erforderlichen vielgliederigen Mechanismus auch um so mehr reale, ihrem Wesen nach sich sogar mehrfach widersprechende Bedingungen gleichzeitig zu erfüllen hat.

Seitdem man — dank der Wagner'schen Reform — strengere Anforderungen an die Operntexte stellt, ist die Stellung des Dichters eine immer schwierigere geworden. Man verlangt Gleichberechtigung von Text und Musik; die Dichtung soll ein Kunstwerk an sich sein, poetisch, dramatisch und musikalisch zugleich; der Dichter muß für sein Werk einstehen können — aber wenn es an die Ausführung geht, wird sich immer herausstellen, daß der Dichter dem Componisten sich unterordnen, daß er womöglich vollständig in dessen Intentionen aufgehen soll. Da es nun absolut unmöglich ist, daß zwei productive Naturen in allen Beziehungen harmoniren (denn dann wären sie identisch), so wird der Dichter bei allen entstehenden Differenzen gegen den Musiker den Kürzeren ziehen und nachgeben müssen, wenn er nicht vorzieht, zur Wahrung der Originalität seiner Schöpfung, den ganzen Text zurückzuziehen. Je bedeutender und selbständiger der Dichter, desto häufiger diese Erfahrung — denn wir sprechen hier von den Dingen wie sie sind, nicht wie sie sein sollten; wir behandeln nicht das Kunstwerk der Zukunft, sondern die purificirte Oper der Gegenwart.

Es wird noch Vieles durchdacht, geschrieben und erfahren werden müssen, ehe sich dieses Verhältniß günstiger gestalten, ehe ein ungetrübtes und ungeschmälertes Miteinandergehen von Dichter und Musiker möglich sein wird. Unterdeß hat man den Ausweg ergriffen, daß sich die Componisten ihre Texte selbst dichten; und wie die Sachen nun einmal stehen, ist das auch das allerbeste. Gebildete, intelligente und talentreiche Musiker (und von diesen ist hier allein die Rede) sind in den meisten Fällen recht wol im Stande, ihre Muttersprache so gewandt zu behandeln, daß ein Text entsteht, der den allgemeinen an ihn zu stellenden Anforderungen ungefähr ebenso gut entspricht, als die Mehrzahl der von Dichtern verfertigten Textbücher, während dieses Autograph den großen Vortheil vor allen übrigen voraus hat, wenigstens einen Hauptfactor, den Componisten selbst, vollständig zu befriedigen. Er fühlt sich in diesem Falle als Autokrat, und vereinigt zwei Instanzen in seiner Person, deren Ausspruch sich die übrigen wohl oder übel fügen müssen.

Allerdings sind nicht alle Musiker so ausgesprochene, hochbegabte Dichter, wie Richard Wagner; aber selbst mit weniger Talent ist anständig auszukommen, wenn man nicht die Prätention absoluter Originalität machen will, die kein Mensch vernünftigerweise verlangen wird. So finden wir denn gegenwärtig, daß die meisten im reformatorischen Geiste concipirten Opern der Neuzeit entweder von den Componisten ganz selbständig verfaßt

wurden, oder daß diese einen schon vorhandenen epischen oder dramatischen Stoff sich wählten, und nach ihrer Weise umarbeiteten. Zu ersteren Werken gehören (natürlich außer den Wagner'schen Opern) Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Raff's „Simson"; zu letzteren Schumann's „Genoveva" (nach Hebbel und Tieck), Berlioz' „Trojaner" (nach der Aeneide), Dräseke's „König Sigurd" (nach Geibel) und die uns jetzt vorliegende Oper „Comala" (nach Ossian). — Verunglückter Versuche, wie Naumann's „Judith", ist begreiflicherweise hier nur beiläufig zu gedenken, um gelegentlich auch daran zu erinnern, daß dieses Experiment durchaus nicht als unfehlbar zu rühmen sei, sondern das Vorhandensein von ästhetischer Einsicht und künstlerischer Schöpferkraft selbstverständlich immer erfordert.

Kann auch die Versification recht gut und passend von einem anderen Autor herrühren, so kann doch über den Stoff niemand Anderes entscheiden, als der Componist selbst, und auch das eigentliche scenische Gerippe wird am besten von diesem selbst entworfen werden. Zum Stoff gehört Sympathie, und die kann man niemand geben oder nehmen; zur scenischen Behandlung dieses Stoffes gehört aber (neben der nöthigen dramaturgischen Einsicht und technischen Gewandtheit) ein eigenthümlicher Instinct, den der begabte dramatische Dondichter immer besitzen muß, weil ihm sonst ein Haupterforderniß zur fruchtbaren Bearbeitung dieses schwierigen Kunstzweiges offenbar mangeln würde.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag.

Der Cäcilienverein eröffnete den Reigen unserer Concerte mit der Aufführung der „Pilgerfahrt der Rose" von R. Schumann (zum erstenmale). Die Wirksamkeit dieses Vereins, dessen Leiter, Musik-Dir. Apt, immer bedacht ist, die Productionen durch Vorführung neuer und bedeutender Werke interessant zu machen, ist für unser Kunstleben von großer Bedeutung. Die Wahl des Schumann'schen Werkes war ein sehr glücklicher Griff, und wir hoffen, daß nun auch von anderer Seite durch Vorführung seiner Instrumentalwerke das Nöthige geschehen wird, um auch das große Publicum mit denselben bekannt und vertraut zu machen. Gehört die „Pilgerfahrt der Rose" auch nicht zu denjenigen Werken Schumann's, welche den Stempel höchster Vollendung an der Stirne tragen, so finden wir darin doch eine solche Innigkeit und häufig auch Tiefe der Auffassung, daß man an allen Theilen den wärmsten Antheil nehmen muß. Ein echt poetischer Natursinn, Volksthümlichkeit und stellenweise ein derber kräftiger Humor sind die Seiten der Schumann'schen Natur, welche in diesem Werke vorzugsweise zum Ausdrucke gelangen. Unter vielem einzelnen Schönen sprach uns besonders der herrliche Trauergesang an, der in seiner schlichten Einfachheit unmittelbar die innersten Gemüthstiefen ergreift. Viel zu dem harmonischen Eindrucke trägt auch der poetische Text Moritz Horn's bei, mit dem Schumann eine äußerst glückliche Wahl getroffen. Die Aufführung war eine recht gelungene, zumal wenn man bedenkt, daß Chor und Streichorchester durchweg von Dilettanten besetzt sind. Als Solisten wirkten die Damen Mik und Schmidt und die HH. Lukes und Eilers mit. Unter denselben zeichnete sich besonders Hr. Lukes, der den Tenorpart überommen hatte, durch verständnißvollen Vortrag aus.

In einem Concerte, welches zum Besten der Lesehalle deutscher Studenten stattfand, kam unter Anderm auch die „Faustouverture" von R. Wagner zur Aufführung. Es wäre wol überflüssig und nutzlos zugleich, gegen das in unserer Stadt besonders florirende Unwesen der Wohlthätigkeitsconcerte polemisiren zu wollen, da bei den jetzt bestehenden Verhältnissen schwerlich eine Wendung zum Bessern zu erwarten ist. So waren die übrigen Nummern des Programms theilweise von so zweifelhaftem künstlerischen Werth, daß sich das Wagner'sche Werk in einer ihm nichts weniger als ebenbürtigen Gesellschaft befand. Die Faustouverture kann ohne alle Einschränkung den größten Werken, die wir auf dem Gebiete der Instrumentalmusik besitzen, an die Seite gestellt werden. Ein Mißverständniß, welches Vielen die richtige Auffassung erschwert, wird dadurch hervorgerufen, daß man das Werk als eine Ouverture zu Göthe's „Faust" auffaßt, da nur Wenige auf die höchst treffende Bezeichnung Wagner's „Eine Faustouverture" Rücksicht nehmen. Diese Tondichtung ist ein ewiges Zeugniß der gewaltigen innern Kämpfe, des ungeheuren Ringens mit den dämonischen Gewalten der eigenen Brust, die keinem Künstler erspart bleiben, da nur Derjenige zur Höhe vollendeter Künstlerschaft sich emporzuschwingen vermag, der fähig ist, nicht nur unversehrt, sondern geläutert aus der Feuertaufe des Zweifels und selbst der Verzweiflung hervorzugehen. Das ist aber das Zeichen des echten Genius, daß er fähig, seine Schmerzen und Qualen dadurch zu überwinden, indem er sie in Kunstwerken für sich selbst zu objectiver Wirklichkeit werden läßt. Dieses Werk stammt aus einer Epoche, wo dem Künstler vor seinem innern Auge ein neues Ideal erschien, wo er eben deßhalb das Ungenügende seines bisherigen Wirkens empfand, zugleich aber mit voller Gewißheit die Kraft in sich fühlte, dies neue Ideal auch äußerlich zu verwirklichen. Wir können keine andere Bezeichnung finden, welche dem Wesen und dem Inhalte dieser Tonschöpfung entspräche, als die, durch welche zugleich der neueste Umschwung auf dem Gebiete der Tonkunst gekennzeichnet erscheint: „Symphonische Dichtung." Es ist wol nur

ein neuer Beweis für die Richtigkeit des von Liszt in der Musik Erstrebten, daß die von ihm gefundene geniale Bezeichnung auch auf Werke ausgedehnt werden muß, die frühern Epochen ihr Entstehen verdanken. So benennt auch Marx in seinem Werke über Beethoven an mehreren Stellen die große Leonorenouverture auf gleiche Weise. Und es ist gewiß, daß dies ein Ehrentitel für ein jedes Werk ist, da hiermit zugleich ausgesprochen wird, daß dasselbe nicht blos auf dem Boden unbestimmter Empfindung ruht, sondern aus dem feine Gefühle mit Selbstbewußtsein erfassenden Geiste hervorgegangen ist. Außerdem besitzt diese Tondichtung auch nach rein musikalischer Seite hin eine seltene Formvollendung und hält sich in Hinsicht der Beziehung der einzelnen Themen zu einander ganz an die Sonatenform; doch tritt das formelle Element nirgends als Selbstzweck auf, es ist immer die vollkommene Einheit von Form und Inhalt, welche uns beim Anhören gar nicht dazu kommen läßt, an eine Scheidung dieser beiden Factoren zu denken. Merkwürdig ist es, daß in dem langsamen Einleitungssatze die ganze Ouverture gleichsam embryonisch vorgebildet ist, so daß man schon nach Anhören dieses kleinen Theiles über die poetische Idee des Ganzen vollkommen im Reinen sein müßte. Uebrigens müssen wir gestehen, daß wir uns selten von einem Werke in so echt Beethoven'scher Weise angesprochen fühlten, und es ist gewiß, daß diejenigen, die dasselbe nicht als ein Meisterwerk ersten Ranges gelten lassen wollen, Beethoven wol auf der Zunge, nicht aber im Herzen und im Kopfe haben mögen. Die Ausführung war keine vollkommen entsprechende, indem einestheils das Streichorchester zu schwach besetzt, und auch die Auffassung nicht eine der Tiefe des Inhalts entsprechende war.

Es ist eine höchst wichtige Thatsache, daß sich nicht nur das theoretische Verständniß der neuen Kunstschöpfungen immer mehr Bahn bricht, sondern auch eine reiche Zahl jüngerer Talente vorhanden ist, die sich mit Bewußtsein und wahrhaft productiver Kraft dieser Richtung anschließen. Um so erfreulicher ist es aber, wenn gerade auf einem Gebiete, wo Schablone und leerer Formelkram nur noch allzusehr vorherrschend sind, im Felde der Kirchenmusik, Werke producirt werden, denen man einen bedeutenden, nicht blos formellen Werth zugestehen muß. Zwei Messen von Heinrich Gottwald und Franz Bendel, welche im Laufe des Winters hier aufgeführt wurden, sind die Belege für diese Behauptung. Erstere wurde in der Kreuzherrnkirche unter der Leitung des jetzigen Directors der Orgelschule, Hrn. Krejci, letztere in der Teynkirche unter des Componisten eigener Leitung aufgeführt. Gottwald's Werk ist das Product eines gereiften, auf der Höhe seiner Zeit stehenden Geistes. Die Auffassung schließt sich immer enge an die poetischen Momente des Meßtextes an, das Ganze ist von warmer Empfindung durchweht; und was wir besonders für wichtig erachten, es ist eine Persönlichkeit mit eigenartigem Gepräge, die uns aus dem Werke entgegentritt. Dies Alles verdient um so größere Anerkennung, da die aufgewendeten äußern Mittel höchst einfache sind, und der Componist auch in Beziehung auf die Schwierigkeit der Ausführung keine großen Anforderungen stellt, so daß diesem Werke gewiß bald eine große Verbreitung zutheil werden wird. Ueberhaupt berechtigt dasselbe zu bedeutenden Hoffnungen für die Zukunft dieses Componisten. Die Messe von Franz Bendel (derselbe verweilt gegenwärtig in Weimar) hält auch nirgends an jenen contrapunctischen Formen fest, welche jetzt meist nur der Tradition halber ohne innere Nothwendigkeit angewendet werden, sie ist ein ganz von modernem Geiste durchdrungenes Werk. Dieser junge Musiker wird sich voraussichtlich in kurzer Zeit einen bedeutenden Rang unter denjenigen jungen Componisten zu erringen wissen, welche das Princip des poetisch-musikalischen Schaffens vertreten, also in Wahrheit Tondichter genannt werden können. Vollkommene Herrschaft in Allem, was sich auf Harmonie, Instrumentation, consequente Durchführung der gewählten Motive bezieht, finden wir mit einem häufig intuitiven Erfassen des poetischen Moments vereinigt. Als besonders hervorragend müssen wir das Kyrie bezeichnen, welches aus einer sich aus tiefer Nacht zur Höhe emporringenden Gemüthsstimmung hervorgegangen ist, und man kann sagen, daß sich der junge Componist damit selbst seinen Meisterbrief geschrieben hat. Außerdem lernten wir denselben auch als einen ausgezeichneten Clavierspieler kennen, dessen Spiel allen Anforderungen der modernen Technik entspricht, und von wahrhaft künstlerischer Empfindung durchdrungen ist. Heinrich Porges.

Wiener Briefe.

Zu Ihrem stetigen Correspondenten über Wiens Gesammttonleben bestellt, während bis jetzt nur der kirchliche Zweig desselben auf meinen Schultern geruht; drängt es wol selbstverständlich zu einem Rück- und Umblicke auf unsere jüngste musikalische Vergangenheit. Je emsiger ich aber zu einer derartigen Umschau mich anschicke, je mehr sehe ich, wie leichtes Spiel mir geboten. In Hinsicht auf Allgemeines ist mir durch meinen Vorgänger rüstig vorgearbeitet worden. Ich verweise in dieser Beziehung auf sein mit großem Unrecht durch den Drang der Jahre und der musikalischen Ereignisse der Vergessenheit anheim gegebenes Antrittsplaidoyer, als Wiener Berichterstatter dieser Zeitschrift*). Da ich das Abschreiben nicht liebe, verweise ich ganz einfach auf

---

*) 41. Band, S. 216 und 255 ff.

diesen einleitenden Artikel jener gewandten Feder, und glaube durch solchen Hinweis genügend zur Wiedervergegenwärtigung dieses eben so wahr als frisch und lebendig gezeichneten Bildes unserer damaligen Musikzustände angeregt zu haben. Was aber die Skizze der jüngsten Vergangenheit betrifft, so müssen Sie sich wol größtentheils mit einem „relata refero" Ihres jetzigen Reporters begnügen. Denn wie Sie aus unserem persönlichen Zusammentreffen bei dem Prager Conservatoriumsfeste und aus meiner brieflichen Mittheilung wissen, kann ich — halb Landbewohner, halb Theilnehmer an jenem mit Ihnen zugleich auf außerwienerischem Boden geschlürften musikalischen Leiden und Freuden — über jene Tonspenden, welche der Sommer und erste Theil des Herbstes unserer Hauptstadt brachte, nur vom Hörensagen und Nachlesen der hiesigen Flugblätter aus Kunde geben. Der einzige Schwerpunct des in diesen Jahreszeiten entfalteten Tonlebens ruht in der Oper, und wenn Sie wollen — in jenen allabendlich wiederkehrenden Erheiterungsversuchen unserer ton- und tanzlustigen Welt durch Joh. Strauß' treffliche Capelle. Allein auch letztere soll während dieser Zeit gefeiert haben. Denn der Walzerkönig — nebenbei gesagt aber auch treffliche Musiker und Interpret vieles Guten und Schönen älterer wie neuester Tonschule — war mit dem Besten seiner Capelle nordwärts gezogen. So bleibt denn unser Operntheater die einzige Anstalt, von welcher — als für Tonleben und Tonkunst einstehend — hier Act zu nehmen ist. — Allein selbst auch in dieser Richtung kommt nur ein einzig nennenswerthes Ereigniß im Laufe dieser Zeit vor, über das Ihnen in breiten Auseinandersetzungen Kunde geben zu wollen, Eulen nach Athen tragen hieße. Ich meine hiermit den endlich bei uns eingebürgerten „Lohengrin". Von diesem denkwürdigen Ereignisse habe ich nun selbst Kenntniß genommen. Haben Sie Lust, meine Ansicht über diese Machtschöpfung der Neuzeit zu hören, so möge Ihnen gesagt sein, daß ich — obwol nach Ihrer Meinung vielleicht noch in älteren Anschauungen befangen — für dies Werk im Ganzen und Großen wie im Einzelnen nicht etwa eine, sondern viele Lanzen zu brechen geneigt bin. Eben weil (parceque) und nicht obwol (quoique) ein Alter, d. h. ein an Gluck, Cherubini und Weber für den dramatischen Styl Herangebildeter, sage ich aus tiefster Ueberzeugung: Wagner ist der einzig haltbare und würdige Allgeist, dem vom Hause aus das Recht und die Kraft gegeben ist, das noch im Nebel verhüllte ahnende Wesen der älteren Auffassung des Tondramas in die blühende Thatwirklichkeit des Jetztlebens umzusetzen. Was Wagner dem nach absoluter Musik Dürstenden vielleicht vorenthält, ersetzt er ihm vielfach durch den tiefen Kern seiner tonwörtlichen und worttonähnlichen Poesie, durch jenes unauflösbare Ehebündniß, das er um beide Schwesterkünste nicht allein, sondern um das All geistiger Strebungen überhaupt geschlungen. Wie viel das heißen wolle, brauche ich Ihnen, dem unerschrockensten Vertreter Wagner'scher Muse, nicht erst auseinanderzusetzen. Aber selbst nach ausschließend rein musikalisch Schönem fahndend, würde unser Einer lange nicht fertig, Ihnen zu sagen, welch reiche Fundgrube derartiger Elemente er in der Lohengrinpartitur blos nach einmaligem Hören und nachherigem Durchblicke derselben gefunden. Hierüber, wenn Sie wollen, ein andermal. Seit meiner Rückkunft ist „Lohengrin" nur einmal über die Breter gegangen. Denn „tausend (gesunde) Keime zerstreut der Herbst"; doch fast ebensoviel kranke setzt er in den Boden wirklichen Lebens ein. Diesen Krankheiten erliegen dann in erster Linie unsere überangestrengten Sänger. Zufällig traf es sich denn, daß Hr. Beck, unser einzig möglicher, in der That aber auch trefflicher Friedrich von Telramund, kurz nach jener Vorstellung, der ich beizuwohnen Gelegenheit hatte, lebensgefährlich erkrankt, seinethalben also „Lohengrin" auf unbestimmte Zeit vertagt worden ist. Die Aufführung dieses Meisterdramas gehört zu den besten, die man wünschen kann. Einer giebt hier sein Trefflichstes für Alle, und Alle für Einen. Und somit ist — glaube ich — Wagner's hochsinnige Absicht erfüllt. Gesang, Spiel, Orchester, Scenerie, kurz Alles wirkt hier zu einem Zwecke rüstig und erfolgreich mit. Um vom Einzelnen zu sprechen, ist unser Ander ein Zug für Zug in seinen Stoff vertiefter Lohengrin. Unsere Primadonna, Frau Dustmann-Mayer, zählt den Part der Elsa zu ihrem gesanglich wie mimisch hervorragendsten, weil ganz durchgeistigten Darstellungen. Sie lebt ihren Part singend und spielend durch. Dr. Schmid faßt Heinrich den Vogler freilich etwas zu sarastroartig auf. Die durchaus salbungsvolle Betonungsweise ist hier nicht wol am Orte. Allein auch er zeigt sich von seiner Aufgabe tief erfüllt. Ueber Beck's Telramund sprach ich schon oben ein nachdrücklich betontes Lob. Ebenso ist Ortrud einer Vertreterin anheimgegeben, die — gleich Fr. Czillag, zu Ihres Referenten großer Freude nicht, wie sonst, das Virtuosenhaftanspruchsvolle, sondern den gegenständlichen Kern ihrer Rolle ganz vortrefflich in den Vordergrund zu stellen weiß. Selbst der Heerrufer und die Darsteller der Nebenpartien — falls es deren bei Wagner überhaupt giebt — füllen ihre Stellen sinngemäß aus. Auch Chor und Orchester setzen für „Lohengrin" ihr bestes Können und Wollen ein. So ists denn eine wahre Freude, in einem Abende ein so bedeutendes Stück Leben durchmachen zu können, wozu die ebenso stoffneue als glanzvolle äußere Scenerie in Ausstattung nicht minder das Ihre beiträgt.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Ende December.

Den vor kurzem besprochenen Symphonie-Concerten reihen sich anderweite Bestrebungen ergänzend an, um musikalischen Anforderungen jedweder Art entgegenzukommen und das große Gebiet der Tonkunst nach allen Richtungen hin zu erschließen. Die drei von den HH. Hüllweck, Neumann, Göhring und F. Kummer im Verein mit Frl. Marie Wieck veranstalteten Soiréen für Kammermusik gehören hierher und beanspruchen mit Recht eine vorzugsweise Erwähnung. Das Programm dieser drei Soiréen enthielt Quartette von Haydn (B dur, C dur, Kaiservariationen), Mozart (Es dur) und Beethoven (Op. 59, 130), Trios von Beethoven (Op. 121) und Hummel (Op. 83) und Mozart's Sonate (Es dur) für Piano und Violine außer den Solovorträgen von Frl. M. Wieck. Wenn wir von dem uns hiernach Dargebotenen Beethoven's B dur Quartett (Op. 130) vorzugsweise herausheben, bestimmt uns dazu nicht allein der Umstand, daß es zum erstenmale gespielt wurde, sondern auch noch manches Andere, was wir dabei auszusprechen Veranlassung finden. Der erste Theil dieses Tonwerkes bietet bei erstmaligem Hören dem gewiegtesten Musikkenner grausame Härten, unlösbare Räthsel, und dem musikalischen Wohllaut scheint fast mehr als wenig Genüge gethan; man mißtraut dem eigenen Ohr, und wenn man auch vor Beethoven's gewaltigem Namen den Kopf nicht zu schütteln wagt, so sieht man sich wenigstens verwundert an und faßt zweifelhafte Beruhigung bei dem eigenen unzureichenden Vermögen so Hohes — im Betreff zu Beethoven — zu erfassen. Daheim wird die Partitur zur Hand genommen, da sieht Alles so unschuldig, so klar, fast selbstverständlich aus und ist es auch; die Consequenz der Durchführung ist zwar rücksichtslos, schier eigensinnig, aber die Anerkennung ist ihr nicht zu versagen, man sieht mehr, als man gehört und auch wieder weniger, man ersehnt sich eine baldige zweite Aufführung (eine solche fand bald darauf im Tonkünstlerverein statt), man versäumt nicht wie das erstemal die Proben zu besuchen; die zweite Production des Werkes geht vor sich: da vernimmt man des Geistes höchste, ungeahnte Offenbarungen weit in die Unendlichkeit hineinragend, die Form erscheint nicht mehr als Form, sie ist vollkommen überwunden und fügt sich willig in die Fessel der Gedanken, unser Ohr nur war es, dem die ungewohnten Zumuthungen nicht behagten, weil die Erkenntniß des geistigen Gehaltes noch nicht vorhanden war, wie derselbe nun klar vorliegt. Welch herrliches, lohnendes Resultat! Aber wie errungen? Durch einsichtsvolles, unbeirrtes und redliches Studium der Partitur, durch Beiseitlassung aller Vorurtheile beschränkter Auffassung, fremder wie eigener, durch Gewinnung eines weiteren und freieren Maßstabes und durch oftmaliges Hören. So war es hier, so sollte es billig stets sein. Es seien hiermit alle die gewissenlosen Schmähungen auf die Richtung, welche wir hier vertreten, abgelehnt, weil außer den genannten Bedingungen richtiger Einsicht nicht selten der gute Wille fehlt, gerecht zu sein. Wie möchte wol, wenn obiges Werk noch nicht im Druck erschienen und der Name des Componisten unbekannt geblieben wäre, das Urtheil derer lauten, die über den bis jetzt erkannten Beethoven hinaus keinem Genie der Welt die Berechtigung zuerkennen mögen, ein neues Terrain abzustecken? Nach Weimar hätte man den Ursprung desselben verlegt und mit Ausnahme der letzten drei Theile in das Gebiet des höheren Blödsinns verwiesen. Ersteres wäre immerhin eine Ehre, und bei Letzterem befände man sich in der respectabeln Gesellschaft Beethoven's, dem just wo möglich noch Tolleres nachgesagt wurde und zwar von Leuten, die auf der Höhe der Zeit zu stehen sich rühmten. — Man hat finden wollen, daß Beethoven in diesem B dur Quartett ein Stück innerer Lebensgeschichte gegeben habe und bedauert, daß er nicht durch einige Andeutungen dem Hörer zuhilfe gekommen sei. Wir theilen diese Ansicht vollkommen, aber nur aus dem einen Grunde, weil dann der leidige Streit über die Berechtigung der Programmmusik gar nicht hätte aufkommen können, oder wenigstens durch Beethoven's nunmehr (mit Ausnahme des Hrn. Ulibischeff) erfolgte allgemeine Anerkennung zum Abschluß gebracht worden wäre. Gesetzt nun, Beethoven hätte den ersten Theil des besprochenen Werkes unter dem Einfluß aller der Nergeleien und Erbärmlichkeiten, womit ihm das Leben durch Nahestehende nicht verschonte, geschrieben: wäre es dann nicht Fr. Liszt erlaubt, die Leiden Tasso's zum Vorwurf für seine musikalischen Gebilde zu wählen?

Es haben sich in neuerer Zeit Mehrere mit den letzten Werken Beethoven's in tiefereingehender Weise beschäftigt. Zum Theil liegen die Ergebnisse schon vor, zum Theil sind sie noch zu erwarten. Noch geraume Frist wird es dennoch erfordern, ehe ein vollständiges Verständniß herbeigeführt sein wird; vorderhand ist man erst bemüht, ein solches anzubahnen. Wir können es dem unermüdeten Eifer eingangsgedachter Herren nur ausgezeichneten Dank wissen, daß sie alle Kräfte an einen Beitrag zu dem Streben, dem großen Meister auch in der letzten Periode seines Schaffens nahezutreten, setzten. Es sei ihnen dies ebenso hoch, als die Vorführung sämmtlicher anderen größtentheils schon bekannten Werke angerechnet, so reich gespendet der Beifall für dieselben auch war.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 11. Abonnementconcert am Neujahrstage, nach hergebrachter bedeutungsvoller Sitte einen ernsthaften Charakter tragend, wurde mit dem 98. Psalm Mendelssohn's für 8stimmigen Chor, Harfe und Orchester eröffnet. Der charaktervolle Ernst dieses Werkes macht es vorzüglich wirksam für die Eröffnung und Einführung in eine feierliche Stimmung. Die musikalischen Vorzüge desselben sind namentlich eine wohlthuende Frische der Themen und ihre schwungvolle poetische Verarbeitung, wobei die reich entfalteten Chorkräfte, die Harfe und das glänzend bedachte Orchester von Mendelssohn's Meisterhand zu einer bedeutenden Erhöhung der Totalwirkung mit großem Glück verwendet werden. Neben dem Psalm kamen von geistlicher Musik noch zur Aufführung zwei Kirchenstücke von Hauptmann („Und Gottes Will ist dennoch gut" und „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen", beide Dichtungen von Fr. Oser). Von der vollkommenen Beherrschung der Form und der technischen Vollendung in Hauptmann's Werken brauchen wir nur als einer anerkannten Thatsache zu sprechen. Die beiden vorgeführten Stücke sind kleineren Umfanges, wahrscheinlich Gelegenheitscompositionen, und erreichen als solche nicht die Höhe der bedeutenderen Werke Hauptmann's. Ihre leichte Ausführbarkeit und schöne Klangwirkung entsprechen aber den Bedürfnissen unserer Kirchenmusik in würdiger Weise. Den Schluß der Chorleistungen bildete ein neues Werk von Gade, „Frühlingsbotschaft", Concertstück für Chor und Orchester, welches nächstens bei Breitkopf u. Härtel veröffentlicht wird. Der Componist zeigt sich in diesem Werke von keiner neuen Seite, seine Natur und sein Genre ist liebenswürdig, aber klein, seine Entwickelung bereits abgeschlossen. Reizende Klangwirkungen bietet die „Frühlingsbotschaft" in Fülle, sie wird überall als ein freundliches Werk aufgenommen werden. Von einer gewissen Monotonie, bedingt durch das einförmige Festhalten der Tonarten E und H dur, ist dasselbe jedoch nicht freizusprechen, auch halten wir die ganze Form in dieser Weise nicht für glücklich und entwickelungsfähig. Gade hat die untergelegten Geibel'schen Strophen (die beiläufig gesagt nicht viel mehr als gangbare Phrasen enthalten) in engem Anschluß durchcomponirt, ohne Einführung von Solostimmen oder sonst bemerkbaren Gegensätzen. Deßhalb fehlen die Höhepuncte. Das Werk in seiner jetzigen Weise ist ein lyrischer Erguß, ohne contrastirende Momente und Ruhepuncte, welche den Hörer zu einem Abschluß kommen ließen, es ist gewissermaßen ein erster Satz, der isolirt steht. Mit Clavierbegleitung würde unserer Ansicht nach dieser Widerspruch sich weniger fühlbar machen, das Orchester verleiht dem Ganzen aber eine anspruchsvollere Physiognomie. Die Ausführung des gesanglichen Theiles der genannten Werke war nicht von gleicher Vortrefflichkeit, wie wir sie z. B. der Aufführung der „Athalia" nachrühmen konnten. Wir vermißten Energie und Frische, auch die Textaussprache war mangelhaft und undeutlich. Einen besonderen Kunstgenuß, der den festlichen Charakter des Concertes noch erhöhte, bereitete Joseph Joachim, der Virtuose des Abends. Er trug Beethoven's Violinconcert und die fünfte Bach'sche Sonate in C dur für Violine Solo vor, beide Werke in vollendetster Meisterschaft. In Beethoven's Concert bewunderten wir aufs neue den Adel und poetischen Charakter seines Spiels, in Bach's Sonate den männlichen Ernst der Darstellung und dabei die vollkommenste Virtuosität, den prachtvollen Ton — mit einem Wort: das Ideal des deutschen Violinisten. Beifall und Hervorruf wollten nicht enden, was wir namentlich nach der Sonate unserem Publicum sehr zur Ehre rechnen. So reich indeß der Beifall war, so erschien er uns doch kaum ausreichend der Größe dieser Leistungen gegenüber. Den Schluß des Concertes bildete die C moll Symphonie, sie krönte alle vorhergegangenen Leistungen und wurde mit endlosem Jubel aufgenommen. 6.

Basel, 31. December. Wenn ich mit Ablauf des Jahres das musikalische Facit ziehen soll, so finde ich zwar eine Menge stehender Posten, wie die bekannten Symphonien von Beethoven, Mozart und Haydn, auch die C dur Symphonie von Schubert, die seit Jahren sich ziemlich gleich geblieben sind und eben darum als selbstverständlich vorausgesetzt werden können; neue außerordentliche Erscheinungen nur wenige, darunter aber eine um so bedeutendere und im Budget fürs nächste Jahr mehrere andere dieser Art. Die Entwickelungsstufe unseres Publicums ist seit 2 bis 3 Jahren bis Schumann gestiegen: der Orpheusverein unter der Direction des Hrn. A. Walter, dem wir hierfür das meiste zu danken haben, wie in Bezug auf ältere Musik auch die Vorführung Gluck'scher Opern im Concert, da wir im Theater darauf keinen Anspruch machen dürfen, erfreute uns denn auch in den letzten Tagen wieder mit einer Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri", einem Werke, dem nicht nur seine eigenen Vorzüge, sondern die gewohnte Sorgfalt des Einstudirens, die feine Nuancirung auch beim Chor, die treffliche Besetzung der Soli, namentlich der Peri durch Frau Walter-Fastlinger den durchgreifendsten Erfolg bei den Zuhörern gesichert haben. Vorausgegangen waren in einem historischen Concert des Hrn. A. Walter: „Maria wallt zum Heiligthum" von Eccard, Weihnachtslied von Calvisius; zweiter Act der „Iphigenie in Tauris" von Gluck; erstes Finale aus „Cosi fan tutte" von Mozart; „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Schumann; Brautlied aus „Lohengrin" von Wagner; eine interessante Zusammenstellung, die noch mit einer Bach'schen und Beethoven'schen Sonate und Liedern von Schubert und Mendelssohn bereichert war. — Der größere Gesangverein unter Director Reiter hat bisher den 115. Psalm von Mendelssohn und die „Einsetzung des heil. Abendmahls" (Fratres ego enim) von Palestrina für Doppelchor in einem Kirchenconcert zu Gehör gebracht; ferner sind in einer Matinée des Gesangvereins als besonders gelungen hervorzuheben: „Ave verum" von Mozart und mehrere vierstimmige Lieder von Mendelssohn. Endlich gebe ich Ihnen, in den Kreis der Abonnementconcerte übertretend, außer der gegründeten Aussicht auf Rubinstein's Oceansymphonie, kurze Notiz von einer neu auftretenden Sängerin, deren Namen man bald in Pariser und Londoner Blättern lesen wird, Frau Rieder-Schlumberger. Sie ist im Pariser Conservatorium gebildet, in der Leichtigkeit der Coloratur ausgezeichnet und daher auch vorzugsweise mit einem solchen Repertoire versehen (z. B. Cavatinen über den „Carneval von Venedig", oder genauer über den F dur und Septimenaccord), im Uebrigen ohne große Stimmmittel. Ihre Lehrer sollen ihr gesagt haben, sie besitze eine Million in ihrer Kehle! Das wollen wir denn unseren Nachbaren und ihren rothhaarigen Verbündeten überlassen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Servais spielte im vierten Gesellschaftsconcert zu Cöln. Er wird von da aus eine weitere Kunstreise durch Deutschland unternehmen.

H. v. Bronsart wird noch ein zweites Concert in Dresden unter Mitwirkung der Frau Schröder-Devrient am 11. Jan. veranstalten. Sein erstes Concert hatte einen außerordentlich glänzenden Erfolg.

Die beiden letzten Concerte Jaell's, welche derselbe am 19. und 26. Decbr. in Linz gab, waren von gleich glänzenden Erfolgen begleitet, wie die früheren. Die Programme enthielten die Sonaten As dur Op. 26 und Cis moll von Beethoven, Variationen von Händel, Solostücke von Mendelssohn, Thalberg, Chopin, Liszt und dem Concertgeber.

Die Berliner Singakademie feierte am 14. Decbr. die

Erinnerung an Zelter's 100jährigen Geburtstag durch eine Aufführung mehrerer seiner für die Singakademie bestimmten Compositionen.

Musikfeste, Aufführungen. Die uns aus Barmen zugekommenen Programme der beiden letzten Abonnementconcerte vom 20. Novbr. und 29. Decbr. unter C. Reinecke's Leitung zeigen eine lobenswerthe, höchst würdige Einfachheit und künstlerische Gediegenheit in der Anordnung. Das erste Concert brachte Gluck's Iphigenien-Ouverture, Requiem von Cherubini und die Pastoralsymphonie; das letzte die Ouverture zur „Vestalin", „Beim Abschied zu singen", Chor von R. Schumann, Beethoven's Clavierconcert in C moll, vorgetragen von C. Reinecke, die Scene in der Unterwelt aus Gluck's „Orpheus", in welcher Frl. Franziska Schreck die Altpartie übernommen hatte, und in der zweiten Hälfte den 1. Theil von Bach's Weihnachtsoratorium. Wenn uns Reinecke's Name und ehrenwerthe Kunstrichtung Bürgschaft für eine weitere Fortsetzung der Programme in gleichem Sinne sein darf, so werden wir dieselben mit der Zeit als Musterprogramme aufstellen können.

Rubinstein's Symphonie „Ocean" ist in Rotterdam kürzlich zur Aufführung gekommen.

Das nächste niederrheinische Musikfest soll künftige Pfingsten in Düsseldorf abgehalten werden. Die Direction soll Capell-M. Rietz angetragen werden.

Neue und neueinstudirte Opern. In Gratz wird während der Fastenwoche „Lohengrin" zum erstenmal zur Aufführung kommen.

Die uns zugegangenen Nachrichten aus Stuttgart constatiren den unzweifelhaft bedeutenden Erfolg der Abert'schen Oper „Anna von Landskron", deren erste Aufführung wir schon in vor. Nummer gemeldet hatten. Die Musik wird von wirkungsvollem, dramatischem Charakter geschildert. Was die meisten Journalberichte unter Wagner'schen Einflüssen verstehen, müssen wir dahingestellt sein lassen, hauptsächlich weil man in Stuttgart noch ziemlich unbekannt mit Wagner's Opern zu sein scheint. Die Andeutungen würden sonst in dieser Beziehung nicht so unbestimmt formulirt und im verschiedensten Sinne so freigebig angebracht worden sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. F. Stegmayer in Wien ist als Capellmeister an dem Hofoperntheater daselbst engagirt worden.

Der frühere Musikdirector E. Toller in Altenburg ist zum Capellmeister, und der frühere Hautboist Kleinstüber ebendaselbst zum Musikdirector ernannt worden.

An die Stelle des im Sommer vorigen Jahres verstorbenen Directors der Orgelschule zu Prag, Pitsch, ist Musik-Dir. Krejci erwählt.

Vermischtes.

Die Direction des Leipziger Stadttheaters hat einer Anzeige zufolge vom Beginn dieses Jahres an die von uns in den „Anregungen" und auch in d. Bl. vorgeschlagene Neuerung, die Verdeckung der bisherigen offenen Bühnenverwandlungen durch einen Zwischenvorhang betreffend, eingeführt. Die hiesige Bühne ist somit nach Wien und Dresden die dritte, welche diese Verbesserung einführt und damit den Beweis einer strebsamen und intelligenten Regie gegeben hat.

Die Dotationen der beiden Hoftheater zu Wien sind infolge allerhöchster Anordnung von 150,000 fl. auf 130,000 fl. herabgesetzt worden. Dagegen hat die Wiener Singakademie durch Baron Sina einen Gründungsbeitrag von 500 fl. erhalten.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Friedrich Kiel, Op. 9. Vier Melodien für Pianoforte und Violoncell oder Viola. Leipzig, C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese Tonstücke enthalten gute Charaktermusik, welche von beiden Instrumenten in alternirender Selbständigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Das Violoncell ist natürlich behandelt und vorzugsweise mit Gesangsstellen in der für dieses Instrument wirksamsten Tonregion: in der Tenorlage bedacht. Gleich die erste Nummer, ein Nocturno-artiges Stück, stellt dem Violoncellisten die dankbare Aufgabe, eine edel empfundene Cantilene mit schönem Ton und langem Bogenstrich auszuführen. Das Pianoforte giebt dazu eine gewählte harmonische Grundlage, schließt sich auch in selbständiger, wirksamer Führung an die Hauptstimme an. Nr. 2 ist „Sicilano" überschrieben. Die erste Melodie ist anmuthig und geschmackvoll, weniger ansprechend wird man den bewegteren Mittelsatz finden, dagegen schließt der wiederkehrende Hauptgedanke, nun in reicherer Begleitung, das Tonstück sehr befriedigend ab. Recht anregend, frisch und lebendig wirkt das dritte Stück: Presto e scherzando, obschon hier der Schwerpunct mehr in der Harmonie und in der rhythmischen Bewegung, als in reizvoller Melodie liegt. Das Stück verlangt, um zur Geltung zu kommen, ein sehr lebhaftes Zeitmaß und eine leichte, exacte Ausführung. Der vierten Nummer liegt ein Volkslied: „Herr Oloff reitet spät und weit" zugrunde, welches der Componist in recht interessanter Weise, vielleicht etwas zu breit, ausspinnt. Von wohlthuender Wirkung ist die Benutzung der Melodie in Dur, nach der melancholischen Mollfärbung. Im Schlußsatz ist das Thema zu geschickten contrapunctischen Combinationen verwendet. Das Heft verdient wegen seines gediegenen Inhaltes empfohlen zu werden.
M.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, Op. 40. Sonate in F dur. Erfurt, Körner. Pr. 15 Sgr.

———, Op. 49. Sonate in C dur. Ebendaselbst. Pr. 15 Sgr.

Diese Sonaten sind umfangreicher und schwieriger, als die bekannten Sonatinen des Componisten, mithin an Inhalt auch bedeutender. Sie enthalten recht prägnante Motive, die auch geistig anzuregen vermögen und sind sowol mit Claviergeschick, als auch musikalisch tüchtig gearbeitet. Die Sonaten sind, wie der Titel ausdrücklich bemerkt, für den Unterricht bestimmt, es darf also nicht befremden, wenn auch manche etwas trockene Stelle, welche einen didaktischen Zweck verfolgt, mit unterläuft. Um die Sonaten mit vollkommener Glätte und richtigem Ausdruck vorzutragen, wird sich der Schüler manches Unbequeme und den Fingern Widerstrebende durch fleißiges Ueben anzueignen haben.
M.

Intelligenz-Blatt.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig.*

☞ *Durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen.* ☜

Adelburg, A. de, Op. 2. L'Ecole de la Vélocité p. le Violon. 24 Etud. p. perfectionner l'égalité d. doigts I, II à 25 Ngr.

———, Op. 7. Gr. Sonate p. Piano et Violon. $1^2/_3$ Thlr.

Almenraeder, C., Op. 6. Introd. et Variat. p. le Basson avec accompagnement d'Orchestre. $1^2/_3$ Thlr., av. de Quatuor. 1 Thlr., avec de Pianoforte. 1 Thlr.

Appel, Carl, Op. 8. Abendscene beim Bivouak für Männerstimmen (Soli u. Chor). (Sr. königl. Hoheit dem Prinzen Friedrich Carl v. Preussen gewidmet.) Part. u. St. 1 Thlr.

Bach, Fr., Op. 1. Variations pour Flûte et l'Oboe avec Accompagnement d'Orchestre. 1 Thlr.

Baillot, J., Praktische Violinschule oder die Kunst des Violinspiels, mit Uebungsstücken. Neueste Auflage. 1 Thlr.

Belcke, C. G., Op. 18. Siciliano u. Variat. über ein bekanntes Thema für die Flöte mit Begleit. von 2 Viol., Viola, Bass, Flöte, 2 Clarinetten in C, 2 Hörner in G u. Fagott. 1 Thlr.

———, Op. 18. Dass. f. d. Flöte m. Begl. d. Pfte. 15 Ngr.

Berlyn, A., Op. 206. 2 Melodien für Violine und Piano. 25 Ngr.

Bohrer, A., Op. 47. Second gr. Trio brill. p. Piano, Violon et Violoncell. $2^1/_2$ Thlr.

Burckhardt, S., Op. 71. Neue theoretisch-praktische Clavierschule. Mit 100 kleinen Uebungsstücken. 1 Thlr.

Carulli, F., Neue praktische Guitarrenschule (neueste verb. Auflage). 1 Thlr.

Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. Neueste durchgesehene und vermehrte Auflage. 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., Op. 19ᵃ. Drei Romanzen. Nr. 1 f. **Trompete** m. Begleit. d. Orchesters. 1 Thlr., m. Quartett. 15 Ngr., mit Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 19ᵃ Nr. 2. Für **Horn** m. Begleit. d. Orchesters. 1 Thlr., m. Quartett. 15 Ngr., m. Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 19ᵃ Nr. 3. Für **Posaune** m. Begleit. d. Orchesters. 1 Thlr., m. Quartett. 15 Ngr., m. Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 19ᵇ. Drei Romanzen. Nr. 1. Für **Violine** m. Begleit. d. Orchesters. 1 Thlr., m. Quartett. 15 Ngr., m. Pianoforte. 15 Ngr.

Grützmacher, Fr., Op. 19ᵇ Nr. 2. Für **Bratsche** (Alto) mit Begleit. d. Orch. 1 Thlr., mit Quartett. 15 Ngr., mit Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 19ᵇ Nr. 3. Für **Violoncell** m. Begleit. d. Orchesters. 1 Thlr., m. Quartett. 15 Ngr., m. Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 46. Concert f. Violoncell Nr. 3 m. Orchest. $3^1/_2$ Thlr., mit Pianoforte. 2 Thlr.

———, Tägliche Uebungen für Violoncell (eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig). 1 Thlr.

Grützmacher, L., Op. 1 Nr. 1. Idylle f. Violoncell m. Begleit. des Pianoforte. 10 Ngr.

Henkel, A., Op. 9. Sonate für Pianoforte u. Viol. $1^1/_4$ Thlr.

Hilf, A., Op. 3. Erinnerung an Bad Elster. Ländler f. Pfte. 6 Ngr. do. f. 2 Violinen, Viola, Violoncell u. Bass. 15 Ngr.

Hüllweck, F., Op. 7. 6 Etudes p. Violon av. accompagnement d'un second Violon. Liv. 1, II à 1 Thlr.

Joachim, J., Romanze für Violine und Pianoforte. 15 Ngr.

Lorberg, P. & Härtel, G., Op. 1. Duo de Salon pour Piano et Violon. 1 Thlr.

Perlenreihe. Eine Sammlung gewählter Tänze u. Märsche f. d. Pfte. Nr. 1—64. à 5—10 Ngr. Für Orchester in correcter Abshrift à Bogen 4 Ngr.

Rubinstein, A., Op. 40. Symphonie Nr. 1 (F dur). Partitur $4^1/_2$ Thlr., Orchesterstimmen $5^2/_3$ Thlr.

———, Idem arr. für Pianotorte zu 4 Händen. $2^2/_3$ Thlr.

Sussmann, H., Neue theoretisch-prakt. Trompetenschule (mit Anhang sämmtlicher bei der k. preuss. Cavallerie gebräuchlichen Instrumente). 1 Thlr.

Stiehl, H., Op. 26. Phantasiestück f. Pfte. u. Viol. 15 Ngr.

Theoretische Werke.

Garaude, A. v., Allgemeine Lehrsätze d. Musik z. Selbstunterricht, in Fragen und Antworten mit besonderer Beziehung auf den Gesang, aus dem Französischen v. *Alisky.* 10 Ngr.

***Gilhofer, J.,** Das Büchlein von der Geige. Allen Violinspielern gewidmet. 6 Ngr.

Gleich, F., Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester u. Militairmusikcorps, m. besond. Berücksichtig. d. kleineren Orch., sowie der Arrangements von Bruchst. grösserer Werke für dieselben u. der Tanzmusik. 15 Ngr.

Novellen-Zeitung 1859.

Die in meinem Verlage erscheinende, von **Robert Giseke** herausgegebene **Novellen-Zeitung** beginnt mit dem Jahre 1859 ihren **16. Jahrgang.**

Seitens der Redaction wie der Verlagshandlung wird auch ferner Alles aufgeboten werden, diese Zeitschrift in einer Weise herzustellen, dass sie in jeder Beziehung den besten periodischen Blättern der Gegenwart an die Seite treten kann.

Die **Novellen-Zeitung** zählt zu ihren regelmässigen Mitarbeitern *E. Willkomm, C. v. Holtei, Gustav zu Putlitz, Richard Pohl, Bernd v. Guseck, Leopold Schefer, Julie Burow, G. Nieritz, L. Mühlbach, Levin Schücking, Leopold Kompert, Gustav vom See, Josef Rank, A. Widmann, Otto Banck, Albert Träger, Sophie Verena, A. Bölte etc.*

Das reichhaltige **Feuilleton** besteht aus kleinen Erzählungen, Genrebildern und Skizzen, sowie interessanten Schilderungen aus der Geschichte, der Natur, der Länder- und Völkerkunde etc., denen sich Berichte über Kunst und Literatur anreihen.

Jede Woche erscheint eine Nummer in gr. 4. Preis des Jahrgangs 5 *Thlr.* 10 *Ngr.*

Alphons Dürr in Leipzig.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 3. Den 14. Januar 1859.

Inhalt: L. v. Beethoven's Leben und Schaffen. — Recensionen: F. Hinrichs, Op. 1. — Münchner Briefe. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Aus Dresden (Fortsetzung). — „Comala" (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ludwig v. Beethoven's Leben und Schaffen.

Herausgegeben von Adolf Bernhard Marx.

2 Theile. Berlin, Otto Janke.

I.

Seitdem der russische geh. Staatsrath Stourdza den Stab über Deutschlands Universitäten brach und der ganzen deutschen Bildung den Proceß machte, ist deutschem Wesen und deutscher Kunst keine größere Verunglimpfung aus dem nachbarlichen Ostreiche geworden, als Ulibischeff's Buch über Beethoven. Wir sind nun zwar seit Jahrhunderten gewohnt aus jenen Gefilden Hunnen, Mongolen und Cholera übermittelt zu bekommen: das sind nun aber einmal Schickungen des Himmels, in die man sich fügen muß. Ulibischeff's Buch dagegen, das Product eines „sündigen Menschen", welches er als Geißel über die Verirrungen des musikalischen Repräsentanten des neunzehnten Jahrhunderts schwang, hätte schon lange eine von deutscher Seite ausgehende Abwehr verdient. Nicht weil es von Werth ist, ob ein russischer Dilettant in Nischnei Nowgorod in Beethoven's F dur Symphonie das sublime Product eines olympischen Humors oder die Wirkungen der von ihm selbst geschaffenen „Chimera" findet! — das dürfte uns Deutsche wol wenig kümmern, aber Ulibischeff, durch seine Mozart-Biographie der Liebling aller musikalischen Dilettanten geworden, ist zufolge seines Raubzuges auf das geheiligte Gebiet deutscher Kunst von der ganzen kritischen Kosakenkette von der Wolga bis zur Seine als allgewaltiger Hetman proclamirt worden. Mit ihm erklingt das Jammergeschrei über den gefallenen Engel, den Apostaten von der alleinseligmachenden Kirche Haydn's und Mozart's, über den Bejammerungswürdigen, der das Kreuz der Taubheit getragen und diesem Kreuze unterlegen, immer und immer wieder. Aber wenn für ihn Taubheit und Aergerniß noch als mildernde Umstände geltend gemacht werden, welches Loos verdienen dann jene Frevler, die einmal nicht den Bach zurückdämmen wollen, die in der Zeit der runden Hüte und natürlichen Haare eine andere Musik als die zur Zeit der Perrücken, Zöpfe und Dreimaster für möglich, ja für nothwendig halten! Um diesen Herostraten den kritischen Garaus zu machen, gilt es dem Grundsatze principiis obsta mit aller Energie Beethoven gegenüber Geltung zu verschaffen. Erst den halben Beethoven todtgeschlagen, seinen sündigen Theil dem Feuer übergeben, und die Irrlehrer, die Wiedertäufer und musikalischen Hussiten werden an der Planlosigkeit ihrer eigenen Irrzüge untergehen.

Unter diesen Umständen ist es im höchsten Grade wichtig und erfreulich einen Gelehrten von Bedeutung, Marx, sich erheben zu sehen, um in warmer beredter Sprache, in wahrhaft kritischer Weise Deutschland und der armen Menschheit des neunzehnten Jahrhunderts den ganzen Beethoven zu vindiciren. Ja den ganzen Beethoven! Zu dem Ende wird der Vorstellung von einer musikalischen Apostasie B.'s, wie dem Irrthum einer gliederartigen Entwickelung B.'s in drei oder vier Stylen von vornherein der Krieg erklärt.

B.'s Riesengeist wäre in jedem Jahrhundert epochemachend gewesen. Hätte ihn ein ungünstiges Geschick ins 16. Jahrhundert geschleudert, so hätte er vielleicht Palestrina und Orlando Lasso übergipfelt. Eine milde und freundliche Vorsehung bestimmte ihn der Nachfolger Mozart's und Haydn's zu sein. Beide sind das

Herrlichste, was das 18. Jahrhundert auf universell musikalischem Boden hervorgebracht. Bach und Händel waren die entschiedensten Repräsentanten des selbstbewußten deutschen protestantischen Geistes, der in sich seine Welt theils findet, theils sie im freudigen Kampfe für den Gedanken gegen alle feindseligen Mächte gesichert, in sich auferbaut. Haydn und Mozart waren dagegen Katholiken, also Anhänger der universelleren Religion, zugleich aber war ihr Katholicismus der milde und humane des josephinischen Zeitalters. Sie ließen die Schrecken der Hölle und des Fegefeuers zwar bestehen, aber ihre reinen ungetrübten Seelen hatten die glückliche Ahnung, daß das Feuer der Hölle und des Fegefeuers sie nicht brennen würde. So dichtete Haydn in dem Gleichmaß seiner harmonischen Stimmung einen Hymnus der Freude und des Lebensglücks nach dem anderen. So schuf er der Gottheit die Welt nach, nicht als finsteres Jammerthal der Theologen, sondern als Emanation des freien göttlichen Geistes. Ein unwiderstehlicher Zauber ist über die Werke seines jüngeren Schülers und Lehrers Mozart ergossen. Salzburg war seine Wiege. In dem reizenden Thale, dessen herrliche Gebirgsformen noch fern von der grandiosen Schroffheit der Hauptalpen ist, wehen uns schon halbitalienische Lüfte an. Hier wird das Herz geschwellt von Sehnsucht nach den Hesperidengärten im Süden des Brenners; eine solche Sehnsucht nach ungeahnten Inseln der Glückseligkeit, das Erstreben der Sonnenwelt ewiger Liebe und Jugend, das ist der goldene Inhalt fast aller Mozart'schen Werke. Deßhalb durchzittern seine Symphonien, seine Opern alle süßen Schauer jugendlichen Liebesglücks, Mozart vermag deßhalb auch die Schrecken zu schildern, welche dieses Liebesglück bedrohen. Dafür versagt ihm die Natur die Sorge und den Kampf mit den Mächten, welche sein Reich der Jugend hätten zerstören können. Er starb jung, wahrscheinlich zum Glück für seinen Ruhm.

Wäre nun der Inhalt der Kunst nur die Liebe und die Sehnsucht der Jugend, so wäre Mozart der absolute Componist, jedes Hinausgehen über ihn ein Hochverrath an der Kunst. Aber als Mozart starb, that die europäische Menschheit ihren zweiten Sündenfall — die Reformation war der erste gewesen —, die französische Revolution war im Aufflammen begriffen.

„Es liegt", sagt Marx (S. 220 1. Theil) „allen chronologischen Rechnungen zum Trotze zwischen Mozart und Beethoven's Zeit mehr als ein Jahrhundert, es liegt zwischen ihnen die große französische Revolution, deren Einfluß man arg verkennen würde, wollte man nur ihre politischen Folgen, nicht auch ihre Wirkung auf den gesellschaftlichen Zustand Europas und die Richtung der Geister in Anschlag bringen. Jene Zeit Haydn's und Mozart's in ihrer bescheidenen Genügsamkeit und Beschränkung auf die Privatinteressen und Privatgefühle, auf die Genüsse und Sorgen des bürgerlichen oder Familiendaseins, sie konnten nicht länger walten. Die ihr eigenen Interessen und Reize sind geblieben, und werden gelten, so lange wir Menschen sind. Aber neben ihnen sind jene umfassenderen aufgestanden, die sich an der Idee von Freiheit und Rechtsstaat und an die Betheiligung der Menschen an den öffentlichen Angelegenheiten knüpfen, und die Allen und Allem in dem Maße, als sie Wurzel fassen, eine höhere Richtung geben".

Beethoven's Entwickelung fiel mit dieser Entwickelung der europäischen Menschheit zusammen. Die Tage der kindlichen Freude waren für die Menschheit verschwunden, unwiederbringlich verloren waren jene schönen Zeiten, an die wir wol mit Schmerz und Sehnsucht wie Schiller an die Götter Griechenlands zurückdenken können, die aber all unser Sehnen nicht zurückbringen kann. Beethoven, der vom Baum der Erkenntniß gegessen, konnte sich an der untergeordneten Stellung Haydn's und Mozart's, dem vornehmen Janhagel zur Lust etwas vorzumusiciren, als Sohn des 19. Jahrhunderts nicht genügen lassen. Stolz auf sein künstlerisches Ich fühlte er sich, wie schon Händel der englischen Aristokratie gegenüber, im Umgang mit Fürsten und Mächtigen als deren Pair. Zu solchen „Freveln" kömmt schließlich noch der größte, daß Beethoven es nicht vorzog lieber nach der Schöpfung der 2. Symphonie im Jünglingsalter zu sterben, als noch eine Anzahl seiner Hauptwerke im Mannesalter folgen zu lassen. In jedem adligen Alten-Fräuleinstifte wäre Beethoven im ersten Falle als ein zwar etwas excentrischer, aber liebenswürdiger Universalsuccessor Mozart's gefeiert worden. B. zog es vor zu leben und an seinem eigenen Genius in der vollsten Kraft der Mannheit sich aufzurichten.

Wir übergehen die anziehende Schilderung, die Marx von der Bonner Jugendzeit B.'s giebt. — In Wien, an dem hellen Brunnen Haydn's und Mozart's sollte sein Gestirn erst aufgehen. Wir haben nur Marx' Geist zu reflectiren versucht, als wir oben den Gegensatz B.'s zu seinen Vorgängern hervorhoben. Bach und Händel dagegen haben auf seine Entwickelung nur einen sehr beschränkten Einfluß gehabt. Was Bach anbetrifft, so „hat er ihn (Marx I. S. 55) wie Händel auf sich wirken lassen, es ist davon so viel als eben gekonnt in seine Natur übergegangen, von einem auf bestimmte Aneignung oder gar Anschließung zielenden Studium ist gar nicht zu reden". Die Einwirkung der Cherubini'schen Opern und Mehul's „Joseph" — vor dem wir doch mehr Respect als Marx haben — ist sicher nur eine äußerliche. Namentlich in der Instrumentation, in der Harmonienfolge ist von einer Verwandtschaft Cherubini's und B.'s auch nicht im entferntesten zu sprechen.

Die Zahl der B.'schen Jugendarbeiten ist eine sehr geringe. Gleich fertig wie Pallas Athene, der ganze Beethoven, wenn auch noch nicht von der Kolossalgröße

der Missa solennis und der 9. Symphonie, ist er vors Volk getreten. Marx führt (S. 65) eine ganze Zahl kleinerer Arbeiten an, die B. wahrscheinlich in der Zeit von 1783—1795 geschrieben. Sodann gehören zu den Arbeiten, die mit B. selbst gemessen, nach Marx' Ansicht klein erscheinen, and sich an die Jugendarbeiten anreihen: die Variationen über ein Thema aus F, Op. 34 und die Variationen über ein Thema — oder eigentlich zwei Themata — aus dem Finale der Eroica mit einer Fuge Op. 35. Wir müssen diesen Variationen trotz allen Respects vor dem Marx'schen Urtheile doch einen höheren Platz anweisen. Gerade in diesen Variationen schöpft der große Tondichter so recht de profundis; er zeigt, daß wenn er in der Eroica nicht alles gesagt, was über das an und für sich gar nicht bedeutende Thema — das auch im Ballet „Prometheus" vorkommt — dieses nur mit Rücksicht auf Raum und Zeit geschehen. Nun höre man diese Variationen von einem genialen Pianisten, von der orchestralen Gewalt H. v. Bülow's spielen, und man wird nicht umhin können, die Variationen zu lieben und bewundern. — Jedenfalls einer sehr frühen Periode angehörig sind die zwei kleinen Sonaten aus G moll und G dur Op. 49. Sie sind allerdings unbedeutend. Wie wirken sie aber auf kindliche Gemüther, die in ihnen gewöhnlich die erste Bekanntschaft mit B. machen. Refer. entsinnt sich noch mit Vergnügen der Zeit, wo in dem allerdings kleinlichen Andante in G moll ihm eine vorher nie geahnte Welt von Wonne und Entzücken aufging. Mit Recht bezeichnet Marx alle diese kleineren Arbeiten als vermittelnde Glieder, die das Genie mit dem Publicum verbinden.

Beethoven ist als Revolutionär der damaligen musikalischen Form gegenüber theils von links vergöttert, von rechts excommunicirt worden. Marx weist nun schlagend nach, daß zwar B. sich von dem Inhalt der alten Form emancipirte, aber darum nicht formlos wurde. Der Inhalt seiner Dichtungen bedurfte einer anderen Form. Und diese schafft sich ein epochemachendes Genie stets selbst.

„Man würdigt Beethoven nicht hoch genug, wenn man einzig dieses Hinausgehen über die bisherige Form als entscheidendes Moment hervorhebt. Loslassen von Formen kann auch Willkühr oder Originalitätssucht, oder Unwissenheit und Ungeschick in der Form sein. Dies Loslassen für sich allein genommen ist also nicht Freiheit, nicht Künstlerthum. Einen höheren Beruf hatte B. zu erfüllen. Als wahrer, gebildeter und getreuer Künstler ging er auf die vor ihm geschaffenen Formen ein und vollendete sie, indem er mit seiner ganzen Energie sie füllte. Wo sie aber nicht seinem geistigen Inhalte entsprachen, da ging er über sie hinaus, erweiternd oder neue Formen schaffend" (Marx 85).

Indem die Form kein äußerlicher Zwang, sondern wie das Gesicht beim Menschen der Spiegel der Seele, so konnte von einem Bruche in B.'s Entwickelung selbst, von drei auseinander folgenden Stylen, von einer musikalischen Schlangenhäutung nicht die Rede sein. B.'s Geist wächst; so lange die alte Form seinem Geiste genügt, treibt er in ihr seine Blüthen. Als sie ihn aber einengt, sprengt er sie, sich selbst seine Form schaffend. Dieses stetige Wachsen des B.'schen Geistes hat Liszt in einem Briefe an Lenz aus dem Jahre 1852 sehr schön und sinnig erfaßt. Wir können uns nicht enthalten aus dem von Lenz selbst mitgetheilten Schriftstücke die Hauptstelle anzuführen (Marx 85):

„Ma solution de cette question (à savoir en combien la forme traditionelle ou convenue est necessairement determinante pour l'organisme de la pensée?) telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de *Beethoven* même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou periodes, mais en deux cathégories: la première, celle ou la forme traditionelle et convenue contient et regit la pensée du maitre: et la seconde, celle où sa pensée étend, brise recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style" u. s. w.

Wir fragen nun konnte Haydn's reizende Symphonie militaire, dieses behagliche Zuschauen eines gemüthlichen Bürgers, der sich der blind verschossenen Patronen freut, mit B.'s Eroica, deren erster Satz uns dagegen wie die Erziehung des olympischen Zeus unter dem Hammergeschmetter der Cyklopen erscheint, dieselbe Form, dieselben Verhältnisse haben? oder mußte B. für ein Gedicht, das keiner vor ihm dichten konnte, sich nicht seine Form schaffen?

Wir treten nun an der Hand unseres Führers in den Tempel der B.'schen Kunst selbst ein. Hier wird uns nun sofort klar, daß in seinen Claviercompositionen B. der Kunst eine ganz neue ungeahnte Welt erschlossen. Einige Werke abgerechnet, gilt Haydn und Mozart das Clavier nicht um seiner selbst willen als ein Instrument, das so gut wie jedes andere seinen musikalischen Charakter hat, sondern als bequemstes Organ „musikalische Gedanken zu verlautbaren" (Marx I, S. 103).

Die ideale Seite des Claviers*), die Entfesselung der Töne von den Schranken des republicanischen Orchesters, die Vereinigung der Tonwelt in aller harmonischen Fülle unter monarchischer Leitung des Clavierspielers, das war nach Bach B.'s Werk. Wie aber gerade durch B.'s Clavier es großen Spielern möglich geworden dem Leipziger Meister das rechte Colorit zu verleihen,

*) Das Clavier (sagt Marx I, S. 119) kann was es eigentlich will, und nach dem allgemeinen Musiksinn sollte, nie vollständig austönen; ... hiermit weckt es aber die Phantasie, regt zur geistigen Erfüllung und Ergänzung an und weist in das Reich des Ideals. Das Clavier, das nichts als das materiell Hörbare giebt, oder der Hörer, der darüber nicht hinauskommt, sie sind beide von diesem eigentlichen Leben in der Kunst so weit entfernt wie Poesie und Prosa.

ist heute aller Welt bekannt. — Opus 1 der B.'schen Werke sind 3 Trios für Clavier, Violine und Violoncell von unvergänglicher Frische. Haydn fand das dritte in C moll nicht für die Veröffentlichung geeignet. Die Nachwelt hat dieses Urtheil vernichtet. Es ist uns gerade dieses Trio das liebste geworden. „Der Schluß des Finale", sagt Marx, „hat etwas von Wolkenduft und Nebelflor". Verräth B. im ersten Satze und im ersten Thema des Finales nicht auch schon entschieden den Faust'schen Charakter einer ganzen Anzahl späterer Werke? Wir müssen es uns versagen den geistreichen Analysen, die Marx von einer Anzahl von Werken aus den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts giebt, als trockener Referent nachzufolgen, wir übergehen seine unglückliche Liebe zur Gräfin Julia Guicciardi, die B.'s Liebesschmerz austönende Sonata quasi una Fantasia Cis moll, Op. 27 Nr. 2; von dem Verhängniß, das ihn in einer mit den Jahren zunehmenden Harthörigkeit traf, werden wir später sprechen, und wenden uns zu seinen beiden ersten Symphonien. Die 1. Symphonie in C dur, Op. 21, ist nach Marx' Ansicht um 1799 oder 1800 geschrieben. Von vornherein bietet B. neue Truppen für seine symphonischen Siegeszüge auf. „Während B.'s große Vorgänger sich an Oboen oder Clarinetten genügen lassen können, nimmt B. von Anfang an Oboen und Clarinetten in Anspruch; dieser Grundlage treten später, wenn es nöthig ist, Posaunen, Piccolflöte und Serpent, auch die große Trommel zu. Das ist das B.'sche Orchester" (S. 213). So ausgerüstet zieht der Meister ins Feld. Es ist ein entschieden anderes Banner als das Mozart'sche, welches über seinen Partiturecohorten weht, und nur vorgefaßte Schulmeinung konnte in der C dur Symphonie nichts anderes als eine geniale Studie nach Mozart entdecken. Ulibischeff, wie alle Salonleute schnell fertig mit Vergleichen, findet in der Mozart'schen C dur Symphonie das Vorbild des B.'schen Werkes. Marx weist nun aber bis zur Evidenz nach, daß außer der Anfangstonart C dur beide Werke auch nicht die geringste geistige Verwandtschaft haben. Es genügt der von Marx allegirte Vergleich des Anfangs beider Werke:





„Gerade hier", sagt Marx und jeder Leser wird ihm beistimmen, „steht Mozart dem B. am fernsten — man blicke nur auf das sorglose Antithesenspiel Mozart's gleich zu Anfang und die geschlossene Energie B.'s". Es ist rühmlich, daß Marx diese Symphonie gegen ihr Verkleinern in Schutz nimmt. Es heißt den Manen B.'s wenig Dank erweisen, wenn wir, weil er Gewaltigeres später geschaffen, das Schöne seiner früheren Schöpfungen geringschätzen. Indessen trägt B. durch seine Verschwendung, mit der er uns mit Riesenwerken überschüttet, selbst die Schuld. Seine Grande Symphonie in D dur, Op. 36, ist schon eine Uebergipfelung ihrer Vorgängerin. Wir brauchen nicht an das siegesgewisse Allegro con brio zu erinnern, nicht an das süße Helldunkel des Larghetto. Hier ist deutsche wahrhaft poetische Liebes- und Mondscheinsehnsucht, eine Ueberfülle von Liebeswonne und Schmerz. „Die Sache ist abgemacht, aus, allgewonnen", das tönet wol jedem mit Marx aus dem Finale entgegen. Und nun der Schluß des Finale selbst, dieses noch einmal Aufbrodeln der Töne vor der Fermate, und dann der endlose Schlußjubel. Mit der Analyse dieser Symphonie beschließt B.'s Biograph sein erstes, die Zeit von 1770 bis 1804 umfassendes Buch. Wir treten jetzt in das Reich der Eroica ein.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

F. Hinrichs, Op. 1. Sechs Lieder aus dem Quickborn. — Leipzig, Whistling. Pr. 25 Ngr.

Es gereicht mir zum großen Vergnügen der Theilnahme des Publicums ein Op. 1 anzuempfehlen, das in jeder Beziehung großer Auszeichnung werth ist. Jemehr sich der musikalische Markt seit geraumer Zeit von Producten überschwemmt zeigt, die das Interesse an neuen Erscheinungen nach und nach in Frage stellen und einen bedenklichen Indifferentismus erzeugen mußten, um so dringender macht sich die Nothwendigkeit geltend, das wirklich Gute markirt zu sehen, damit es sich zunächst in dem allgemeinen Chaos nicht gar zu sehr verliere.

Hinrichs setzt in seinem Op. 1 sechs Gedichte aus dem „Quickborn", von A. v. Winterfeld hochdeutsch bearbeitet, in Musik. Claus Groth's „Quickborn" hat seit

seinem Erscheinen den Componisten vielfach Gelegenheit zur künstlerischen Behandlung gegeben. Mit einer unverkennbaren Hast bemächtigte man sich des Dichters — bot er doch ein neues, rüstiges Element in der sich mehr und mehr verweichlichenden, in einen mattherzigen Objectivismus auflösenden deutschen Lyrik. Hier strotzte es einmal wieder von Gesundheit und Natur. Mit ihm konnte man wol es unternehmen der einreißenden musikalischen Ueberschwenglichkeit einen festen Damm entgegen zu setzen. Wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, überstürzte man sich und verfiel ohne weiteres in das stärkste Extrem; dem künstlerischen Raffinement stellte sich ein hausbackener Naturalismus gegenüber, der unseren durch moderne Musik verwöhnten Ohren arg genug zusetzte.

Es liegt nicht in meiner Absicht, die musikalische Quickborn-Literatur näher zu kennzeichnen, ich erwähne ihrer nur, um den Liedern von Hinrichs innerhalb derselben den beiweitem höchsten Platz einzuräumen. Hinrichs quält sich nicht mit einer sozusagen „rusticalen" Musik ab, er faßt die Gedichte von ihrer allgemein menschlichen Seite auf und gewinnt mittels dieser Auffassung natürlich Gelegenheit genug, dem fortgeschrittenen künstlerischen Ausdruck volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. In seinen Tonbildern spiegeln sich allerdings Leute aus dem Volke ab, es sind dies aber dieselben Leute aus dem Volke, deren Herzen auch bei den volksthümlichen Lauten eines Goethe, Heine u. s. w. höher pulsiren. Und dieser Standpunct möchte sich den modernen Kunstbedürfnissen wie der Wahrheit gegenüber wol auch vollkommen rechtfertigen lassen, er möchte wol gar der einzig richtige sein: die Kunst spricht ja nicht zur Caste, sondern zum Menschen, sie giebt die Wirklichkeit nicht an und für sich, sondern deren Verklärung.

Man sehe die Hinrichs'schen Lieder vom Anfang bis zum Ende durch — überall wird man ein feines Herausfühlen des Reinmenschlichen und eine abgerundete künstlerische Darstellung desselben finden. Erschütterungen im Sinne der modernen Lyrik, um die handelt es sich freilich hier nicht, wol aber fließt allenthalben ein Stück Leben vorüber, das sein gut gemessen Theil an Freuden und Schmerzen jeder Art aufweisen kann. Unser Componist besitzt eine eigenthümliche Kraft, die ihm vorliegenden Stimmungen und Situationen zu objectiviren. Man denkt bei seiner Musik gar nicht mehr an ihn, den Componisten, sondern sieht leibhaftig den Kunstgegenstand, wie er sich selbst aus seinen natürlichen Bedingungen ungezwungen herausgearbeitet, vor sich. Wahrlich kein geringes Lob!

Damit ist aber durchaus nicht gesagt, es sei im weiteren Sinne des Worts die Persönlichkeit des Künstlers durch sein Kunstwerk völlig absorbirt worden — im Gegentheil lauscht sie aus jeder Note heimlich hervor: sie bestimmt die Einheit der Empfindung, beherrscht die Gegensätze, lenkt klug und vorsichtig die Entwickelung und vollzieht mit sicherer, geübter Hand die Entscheidung in dem oder in jenem Sinne. Dieses in und neben seinem Werke stehende Verhältniß des Autors hat denn auch manchen eigenthümlichen Zug, der in der bisherigen Kunstentwickelung in dem Grade noch nicht vorhanden war, ausgeprägt.

Derbe Natürlichkeit eint sich mit der natürlichsten Grazie, Scherz und Ernst fließen oft so ineinander über, daß man nicht weiß, wo die Grenzlinie für das eine und für das andere zu ziehen ist; ein leiser Anflug von heiterer Ironie macht sich außerdem vielfach bemerkbar und verleiht dem Ganzen einen eigenen humoristischen, mit dem Stoffe spielenden Reiz — wir wüßten nicht, bei welchem Componisten der Jetztzeit dergleichen Züge charakteristischer angethan, wie hier, erscheinen. Es liegt auf der Hand, daß dies Alles ohne einen gewissen dramatischen Apparat nicht zu erzielen ist. Und so stellen denn die Lieder weniger einen Erguß der Stimmung des Componisten dar, sondern es treten die poetischen Gestalten mit fast dramatischer Lebendigkeit aus dem Rahmen der Dichtung und gewinnen durch die musikalische Behandlung etwas Körperliches und Gegenwärtiges.

Man sehe z. B. Nr. 5 näher darauf an, um diese Behauptung ganz gerechtfertigt zu finden. Schelmische Spötterei, lieblicher Trotz, treuherzige Naivität und zartestes Liebesgeflüster einigen sich hier zum naturwüchsigen Bilde — die drollige, schalkhafte Dirne steht einem fast leibhaftig, in all ihrem kecken und doch wieder schüchternen Uebermuthe vor Augen. Wem entginge wol das komische Pathos, mit dem sie jeden Vers selbstbewußt anhebt und die heimliche Verschämtheit, mit der sie ihn zu Ende bringen muß?

Freilich wollen solche Züge recht aufgefaßt und gut dargestellt sein. Die Schwierigkeiten, welche die Hinrichs'schen Lieder der Ausführung bieten, sind daher ziemlich bedeutender Art. Sie verlangen einen firmen Sänger und einen gewandten Accompagnenten. Ersterer muß mit vollendeter Leichtigkeit in möglichst kurzer Zeit die Wortunterlage mit Ton und zwar in sehr verschiedenartigen Färbungen erfüllen können. Letzterer hat oft Schattirungen der saubersten Art zu geben, wenn er der fein skizzirten Situation vollen Ausdruck verleihen will. Gesang und Begleitung müssen sich zur schönsten Harmonie verschmelzen, welche nicht dadurch erzielt wird, daß diese sich jenem accomodirt — beide sollen auf einander einwirken, um im ungezwungenen Gusse dazustehen. Namentlich dürfte der Sänger auf Schwierigkeiten, die natürliche Ausführung und Rundung melodischer Gruppen betreffend, stoßen; der Notenwerth, wie er sich dem Auge darstellt, wird in solchen Fällen den höheren declamatorischen Gesetzen zu weichen haben, nach welchen der Wortaccent und nicht der musikalische Rhythmus ent-

scheidet. Die Lieder von Hinrichs erfordern diesen Andeutungen zufolge ein sehr sorgfältiges Studium.

Doch es liegt außer meiner Absicht, eine specielle Kritik des Heftes in Rede zu liefern, schon aus dem Grunde, weil ich der Schwager des Componisten bin — eine Thatsache, die ich überhaupt den Lesern, denen derartige Beziehungen von besonderer Bedeutung sind, nicht vorenthalten möchte. Es kam mir hier nur darauf an, dem Theil des Publicums, welcher in den Kunsterscheinungen etwas anderes als einen vorübergehenden Reiz zu erblicken gewohnt ist, einen Wink von dem Dasein des Componisten und seinen Leistungen zu geben. Bin ich im Stande gewesen, die Schwierigkeiten, mit denen ein Op. 1 gegenwärtig vollauf zu kämpfen hat, mit meiner empfehlenden Anzeige etwas verringert zu haben, so ist meine Absicht vollständig erreicht. Wem das Werk selbst vor die Augen tritt, wer es dazu der Anstrengung werth hält, sich mit ihm ernster zu beschäftigen, zu dem wird es persönlich sprechen und damit jede weitere Anpreisung überflüssig machen. Robert Franz.

Münchner Briefe.

December.

Während der langen Pause zwischen meinem letzten und heutigen Briefe hat sich so viel Material zu einem Berichte angehäuft, daß ich nun genöthigt bin, mich auf eine möglichst kurze Aufzählung des Einschlägigen zu beschränken.

Mit dem Theater beginnend führe ich Ihnen zuerst die in verflossener Sommersaison stattgehabten Gastspiele an. Den Beginn machte Frau Dustmann-Meier. Sie trat als Donna Ana, Valentine, Fidelio und — erinnere ich mich recht — als Norma auf. In allen Partien bewährte sie sich als eine hochbegabte dramatische Künstlerin, wie es deren im Augenblicke nur wenige geben dürfte. Ich möchte sie zumeist mit Frau Bürde-Ney vergleichen. Dem ihr folgenden Frl. Frassini, die in unterschiedlichen —etti's und —ini's auftrat, mochte es diesmal nicht mehr in dem hohen Maße wie früher gelingen, das Publicum durch Coloratur in Taumel zu versetzen. Die Stimme hat an Timbre wesentlich verloren und durch diese Einbuße kam man auch mehr und mehr zur Ueberzeugung, daß Kehlenfertigkeit ohne die Kunst des getragenen Gesanges doch etwas zu wenig sei. Ihr folgte Frl. Wolff von Weimar, die, wenn auch ihre Vorgängerin in Gesangvirtuosität nicht erreichend, dennoch weit vollendetere Gesammtleistungen liefert, als Frl. Frassini, und sich überdies durch eine höchst schätzenswerthe Vielseitigkeit auszeichnet. Frl. Wolff hatte sich großen Beifalls zu erfreuen. Auf Engagement für die wegen Kränklichkeit von der Bühne abtretende Frau Maximilien gastirte Frl. Uhrlaub mit sehr zweifelhaftem Erfolge. Der allerdings hübschen, aber der Höhe entbehrenden Stimme (schon vom zweigestrichenen f an wird nur mit äußerster Anstrengung der Ton erzeugt, und das zweigestrichene g und a explodiren förmlich) fehlt so sehr die Schule, daß kaum zwei Töne in regelrechter Verbindung erscheinen. Von Register-Ausgleichung keine Spur. Das projectirte Engagement kam glücklicherweise nicht zustande. Auch Frau Richter aus Leipzig, eine weitere Primadonna-Adspirantin, konnte, wenngleich in der Gesangkunst um vieles ausgebildeter, höheren Anforderungen keineswegs genügen. So vegetirt denn thatsächlich unsere Oper ohne erste Sängerin, und wahrscheinlich dieser Noth — wenn nicht einem Vergangenheits-Zeloten reinster Raçe! — ist es zu verdanken, daß man wieder die läppische „Schweizerfamilie" hervorkramt.

Das männliche Contingent zu den Gastspielen repräsentirten die HH. Degele und Grimminger, beide vom Hannoverschen Theater. Ersterer, dessen schon früher in einem dieser Briefe anerkennend gedacht wurde, hat seit jener Zeit wesentliche Fortschritte gemacht. Noch etwas mehr äußere und innere Ruhe dürften zunächst einen wohlthätigen Einfluß ausüben — sowol auf Gesang als Spiel. Die vollendetste Leistung des Hrn. Degele war der Wolfram von Eschenbach. Hr. Grimminger gehört zu den bedeutendsten Darstellern, die gegenwärtig die deutsche Oper besitzt. Leider war dessen Stimme während des Gastspiels — wie es schien — etwas fatiguirt, wodurch die höheren Register nur mit Anstrengung in Anwendung gebracht werden konnten.

Daß bei dem Mangel einer ersten Sängerin der Zuwachs des Repertoires nur unbedeutend sein konnte, ist klar. Außer der oben erwähnten Bauernsentimentalität erschienen nur noch „Richard Löwenherz" und „Templer u. Jüdin" als neueinstudirt. Auch „Lohengrin", der seit vergangenem Frühjahre — theils wegen des Gesundheitszustandes der Frau Maximilien, theils wegen der während der Sommermonate eintretenden Urlaube — vom Repertoire verschwunden war, kam mit neuer Besetzung der Elsa durch Frl. Schwarzbach wieder auf die Bühne und fand bei jedesmaliger Aufführung den entschiedensten Beifall des alle Räume füllenden Publicums. Schmidt's „Weiber von Weinsberg" werden demnächst in Scene gehen.

Der während der Sommermonate durch die Kunstausstellung und späterhin durch das „siebenhundertjährige Jubiläum" veranlaßte Fremdenandrang rief die Concerte früher denn gewöhnlich ins Leben. Den Beginn machten schon Ende August oder Anfangs September — ich erinnere mich dieses wichtigen Zeitabschnittes nicht mehr genau — Frl. Falconi und Hr. di Dio, welche bei herrlichem Wetter zusammen vier schwach besuchte Concerte gaben. Die seltene Gesangsvirtuosität derselben ist so bekannt wie ihr Repertoire. Leider hat sich Gott Saturnus gegenüber der Stimme der Künst-

lerin nicht sehr galant betragen. Von dem Violoncellisten Hrn. Giovanni di Dio, einem Mitgliede der Berliner Capelle kann man füglich schweigen. Aus den beiden Concerten der musikalischen Akademie während des Jubiläums sind hervorzuheben die 9. Symphonie, die große Leonoren-Ouverture, Beethoven's Es dur-Concert (vorgetragen von Hrn. D. Pruckner) und eine Phantasie für die Harfe (gespielt von Frl. Mösner). Diese in ihrem Blatte schon öfter gefeierte Virtuosin gab unmittelbar darauf ein eigenes Concert, in dem sie abermals zur höchsten Bewunderrng hinriß. Die Winter-Concerte der musikalischen Akademie begannen am 1. November mit Cherubini's Requiem und den „Ruinen von Athen", letztere nach jener Einrichtung für den Concertsaal, die Sie in dem ersten diesjährigen Hefte Ihrer „Anregungen" mitgetheilt haben. Mit den dort gemachten Vorschlägen übereinstimmend wurde die Ouverture Op. 115 an die Stelle der dem Festspiel zugehörigen Ouverture gesetzt und der Instrumentalsatz Nr. 5 weggelassen. Aus den folgenden drei Concerten führe ich Ihnen Chopin's E moll Concert (Adagio und Rondo vorgetr. von Hrn. Jaell), Schumann's 4. Symphonie, ein Lied „Das unbekannte Land" aus Berlioz' „Sommernächten" und Liszt's „Orpheus" an. Obwol während Ausführung des letzteren die Harfenspielerin in eine ziemliche Pedalconfusion gerieth und gegen den Schluß hin die Clarinetten um einen Tact zu früh einsetzten*), so fand das interessante Werk dennoch lebhaften Beifall. Daß sich eine zischende Opposition erhob, darüber wird sich niemand wundern, dem die Richtung unseres Concertpublicums bekannt ist. Meinem eigenen Gefühle zufolge hätte die Ausführung eines etwas bewegteren Tempos bedurft, auch fehlte jene innere lediglich aus dem poetischen Inhalt eines Tonstückes resultirende geistige Belebung, die sich keineswegs in allen Fällen mit der dem strengen Tacte eigenthümlichen Rhythmik vereinen läßt. In der 9. Symphonie haben wir den gleichen Fall. Schumann's D moll Symphonie hingegen hat gleich der im vergangenen Jahre gegebenen C dur Symphonie sehr gut gefallen, während die in früheren Jahren — ich glaube 1849 — gegebene B dur Symphonie Fiasco machte. Schumann starb aber auch erst vor zwei Jahren'

Einen Glanzpunct unserer Concertsaison bilden, wie jedes Jahr, so auch heuer wieder die von den HH. Lauterbach, Kahl, Strauß und Müller veranstalteten Soiréen für Kammermusik. Mit vollendetster Ausführung verbindet sich ein Repertoire, das geradezu als mustergiltig aufgestellt werden kann. So wurden in den zwei bisher stattgehabten Soiréen Schubert's D moll Quartett, Beethoven's F dur (Op. 59 Nr. 1) und A moll (Op. 132) und Volkmann's A moll Quartett aufgeführt, während die nächstfolgende ein Quartett Schumann's und das in Cis moll (Op. 131) von Beethoven bringen wird. Ein so entschiedenes Fortschreiten ist nicht genug anzuerkennen, und nur so wird den Anforderungen der Zeit Rechnung getragen. Jene weit verbreitete Sippschaft aber, deren Thätigkeit im Bereiche der Kunst der Todtengräberei mehr denn irgend etwas anderem gleicht, sollte sich ein Beispiel daran nehmen.

*) Meines Wissens wurde diese Thatsache bisher in keinem Berichte über die hiesige Aufführung hervorgehoben.

Virtuosenconcerte fanden zwei statt: das erste von Jaell, das andere von Pruckner gegeben. Ueber die hohe Stufe, die beide Künstler einnehmen, hat Ihre Zeitschrift schon zu österenmalen berichtet, weßhalb für diesmal eine eingehende Besprechung füglich umgangen werden kann. Beide ernteten reichen Beifall. Jaell spielte Schumann's Es dur Quintett, Berceuse und B moll Scherzo von Chopin, Beethoven's Violinsonate (Op. 30 Nr. 3. G dur) und zwei Salonpiècen eigener Composition. Pruckner trug vor Mendelssohn's G moll Concert, eine der ungarischen Rhapsodien von Liszt und dessen Don Juan-Phantasie, ein Clavierstück von Domenico Scarlatti und Präludium und Fuge (aus den Pedalfugen) in A moll von J. S. Bach in der Liszt'schen Bearbeitung. Pruckner hat nun München verlassen, um einem Rufe an die im steten Aufblühen begriffene Stuttgarter Musikschule Folge zu leisten.

Schließlich auf die pädagogische Seite unserer Kunst blickend, kann ich nicht umhin, Ihre Aufmerksamkeit auf ein neuerstandenes Institut zu lenken, das in gegenwärtiger an gutgeschulten Sängern so armen Zeit doppelt willkommen sein muß. Ich meine das von Dr. Härtinger eröffnete Institut zur höheren Ausbildung im dramatischen Gesange. Das Unternehmen an sich ist nicht minder Vertrauen erweckend als die Persönlichkeit des Unternehmers, dem — abgesehen von seiner vieljährigen an Auszeichnungen reichen Bühnenthätigkeit — theoretisch-musikalische wie allgemeine Bildung in hohem Grade zur Seite stehen. △

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Der Umstand, daß „Lohengrin" bei jedesmaliger Darstellung — wie mir versichert wurde — übervolle Häuser macht, hätte wol unserer Operndirection zu einem Sporne dienen sollen, das Eisen zu schmieden, so lange es glüht, daher rasch an die Vorführung der beiden anderen Operndichtungen des weitaus bedeutendsten, wo nicht einzigen Tondramaturgen unserer Zeit zu gehen. Doch man scheint in den Räumen unserer theatralischen Bureaus leider anderen Sinnes zu sein. Weit entfernt, an „Tannhäuser" und den „Fliegenden Holländer" auch

nur zu denken, hat man eine sondergleiche Mühe, einen in der That beispiellosen Fleiß und Glanz aufgewandt, um Massé's „Königin Topas", ein tönendes Nichts nach wort- wie tonstofflicher Richtung, einen der unglücklichsten und ungeschicktesten Abklatsche der in neuester Zeit gräulich verkommenen französischen Schule, unserem — nach der Aufnahme Wagner's zu schließen — sichtlich für Hohes und Wahres empfänglichem Publicum aufzutischen. Die ganze fast drei Stunden währende Partitur Massé's enthält — im Bunde mit dem theils verbrauchten, theils verschraubten und lästerlich prosaisch übersetzten Textbuche — nichts als längst Abgethanes. Sie bringt außer den längst breit getretenen Harmonieeffecten Meister Auber's, also speciell gesprochen: außer langathmigen Orgelpuncten, um die sich ein oft sehr wirres, wenngleich urgestaltlich ebenso fein und anmuthig gesponnenes Netz durchgehender Mittelstimmen schlingt: auch nicht einen gesunden Gedanken, ja auch nicht eine einzige Wendung, von der nicht gesagt werden müßte, sie wäre schon viel früher ohne Vergleich besser, geistreicher, feiner, kurz musikalisch schöner dagewesen. So weit der tönende Kern oder vielmehr Nichtkern dieser Oper. Das Textbuch, sagte ich schon oben, wimmelt von Plattheiten und Unwahrscheinlichkeiten. Der gesprochene Dialog schleppt sich ins Endlose dahin, eine gefährliche Klippe für unsere Sänger, von denen leider die wenigsten sprechen gelernt. Hoc unum autem vitium est cantoribus. Abgesehen hiervon geht Massé's Oper so frisch und gut zusammen, als dies bei einem von hausaus todtgeborenem Werke möglich. Frl. Liebhart trillert und minauderirt à la manière française, daß es eine wahre Freude ist. Obwol fast durch den ganzen sehr langen Theaterabend auf den Bretern, weiß sich diese Dame doch alle mögliche Schwungkraft der Stimme und Coloratur zu bewahren, um gegen das Ende des zweiten Aufzuges eine Air varié über den abgedroschenen venetianischen Carneval mit allem Aufgebote erlernter Kunstfertigkeit und angeborner Grazie zu trillern. Trotz dieser Musterkarte von musikalischen Allotrien aller Art, welche uns Frl. Liebhart hier aufzurollen nicht müde wird, bewahrt sie aber die Vollkraft ihres Organes auch bis zum Ende des sehr langen dritten, aber Gottlob Schlußactes. Auch ihre weitere männliche und weibliche Umgebung hat ihr Möglichstes gethan, Massé's Oper über den Gewässern zu erhalten. Allein — insanae et vanae curae! Nun hören Sie aber weiter! Man sollte glauben, eine Theaterdirection, deren Spitze durch einen so intelligenten Tonkünstler, wie Hr. Eckert, gebildet wird, wäre durch das thatsächliche Fiasco der auf deutschen Boden unberechtigt verpflanzten „Reine Topace" gewitzigt, und griffe zu wirklich Gutdeutschem, sei es aus sogenannt älterer oder neuerer Zeit. Doch nein! Hören Sie, welche Novitätenloose für das der deutschen Oper vorbehaltene Jahr 1858—1859 noch bedrohen! Was verspricht man uns an Neuem? Eine Oper von — Balfe und dann ein tönend Ding von der Factur eines hier lebenden — Knaben — Namens Thomas Löwe. Voilà tout

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

(Fortsetzung.)

Frl. M. Wieck trug in diesen Soiréen Chopin's Nocturno (Op. 9 Nr. 3), C. M. v. Weber's Schlußsatz aus der C dur Sonate, sowie dessen Momento capriccio und Beethoven's Sonate (Op. 57) vor. Letzteres Werk nahm unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch, weil wir dasselbe zu verschiedenenmalen und in getrennten Zeiträumen von der Künstlerin hörten. Mit Genugthuung gewahrten wir ein stetiges Fortschreiten; sie stützt sich nicht mehr so ausschließend wie früher auf die hervorragenden und gleichsam zutage liegenden Schwerpuncte, sondern senkt sich mehr in die Tiefe, um die verborgeneren Schönheiten und scheinbar minder wesentlichen Momente zu erfassen und ausgiebig zu verwerthen. Auch dieses Werk, so klar es uns jetzt vorliegt, hielt man früher für ungenießbar, höchstens den letzten Theil mehr für eine Virtuosenetude, als für ein Tonstück von so reichem und charakteristischem Gehalt. C. M. v. Weber's sogenanntes Perpetuum mobile (ein speculativer für den Componisten wenig schmeichelhafter Witz der Schlesinger'schen Firma) brachte durch elegante und rapide Ausführung der Künstlerin reichen Beifall. Das durchweg Gesunde ihrer Technik ist stets von erfrischender Wirkung. Die Theilnahme an der dritten Soirée (2. Dec.) wurde noch durch die Mitwirkung der Frau v. Bock (Schröder-Devrient) wesentlich erhöht. In dem Schumann'schen Lied „Ich grolle nicht" und im „Erlkönig" von Franz Schubert trat uns die einst hochgefeierte und noch unvergeßliche Künstlerin mit der ganzen Macht ihrer seltenen und vielseitigen Mittel entgegen. Wechsel der Empfindung und dramatisches Leben muß eine Composition bieten, wenn in derselben die Größe und Bedeutung ihrer Künstlerschaft sich vollständig darthun soll; dann aber betritt sie die äußerste Grenze des nur ihr Erlaubten, so daß wir ihr fast zu folgen fürchten, doch hingerissen von ihrem Zauber für die Bewunderung kaum Worte zu finden vermögen. Scharf accentuirte Declamation und eine überaus beredte Mimik sind die Bundesgenossen, welche sie aus der glanzvollen Periode ihrer Bühnenwirksamkeit mit herüber genommen hat in eine unabhängige, aber noch immer ihrer Kunst geweihte Stellung. Mit gleicher Liebenswürdigkeit unterstützte Frau v. Bock das Concert (23. Nov.) des Hrn. Hübler, ersten Waldhornisten der Capelle. Sie hatte Fr. Schubert's „Wanderer", „Am Meere", „Die Post", „Ungeduld", Curschmann's „Bäch-

lein laß dein Rauschen sein" und Schumann's „Ich grolle nicht" zu ihren Vorträgen gewählt. Letztere Composition dünkt uns neben Fr. Schubert's „Erlkönig" ihrer Individualität am meisten zuzusagen, so daß wir hier die großartigste Leistung zu bewundern haben. Hr. Hübler führte an diesem Abend mit seinen Collegen, den HH. Börner, Lorenz und Müller mehrere Hornquartette in gelungener und sehr präciser Weise aus; als Solobläser erfreute er uns in einer Reminiscenz aus dem „Pirat" durch schönen Ton, virtuose Sicherheit und geschmackvollen Vortrag. Sehr wohlthuend berührt die ungezwungene Ruhe des Künstlers beim Vortrage, und die von aller Coquetterie freie, dennoch graziöse äußere Handhabung des Instruments blieb nicht unbemerkt. Da war keine der unangenehmen Erscheinungen zu gewahren, über welche man sich bei Bläsern nicht leicht hinwegzusetzen vermag, als da sind: Ausblasen der Backen und andere sichtbare Anstrengungen, unanständiges Ausgießen u. s. w. Hr. Hübler war noch außerdem so glücklich, dem capriciösesten aller Instrumente zu keinerlei Laune Raum zu gestatten. Hr. Concert-M. Schubert lieh dem Künstler ebenfalls seine Mitwirkung durch den Vortrag einer von ihm componirten Tarantelle (Lieblingspièce unseres Publicums). Der reich gespendete Beifall stand im Verhältniß zu der schönen Leistung.

(Schluß folgt.)

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Es charakterisirt Sobolewski schon als einen denkenden Componisten, daß er, bevor er an seine dramatische Aufgabe ging, über den Stoff, wie über dessen Behandlung ausführliche Rechenschaft zu geben suchte, und zwar nicht nur sich selbst (denn das müßte von rechtswegen ein jeder thun), sondern auch seinen Operncollegen und zukünftigen Recensenten. S. wußte sehr gut, in welch kritische Zeit er mit seinem neuen Werke eintrat, und wie schwierig es gerade gegenwärtig sei, wirksam und selbständig aufzutreten, ohne mißverstanden zu werden und ohne der Würde der Kunst (oder seiner eigenen) etwas zu vergeben. Er hielt es deßhalb für gerathen, seinem Werke eine kleine Brochure vorauszusenden, die uns vor Jahr und Tag in die Hand kam*), ohne daß es ihr gelungen wäre, unsere Sympathie, die für den Aesthetiker Sobolewski niemals besonders stark war, wesentlich zu vermehren. Der Musiker Sobolewski war uns vollkommen unbekannt; seine polemischen Debuts (alte Sünden, die wir angesichts seines Schaffens jetzt vergeben und vergessen wollen) konnten uns unmöglich für ihn einnehmen, und was die Brochure an sich darbot, war, mehrere Begriffsconfusionen abgerechnet, zwar recht geistreich und anregend, aber zu aphoristisch, offenbar nur eine oratio pro domo, die uns nicht näher berühren konnte, so lange wir das Werk selbst nicht kannten.

Nachdem wir aber seine Oper genau studirt hatten, nahmen wir die Brochure mit Interesse nochmals zur Hand, und fanden nun Manches darin, was uns über die Eigenthümlichkeiten des Componisten erwünschten Aufschluß geben konnte. Er hat sich eine Theorie nach seinem eigenen Bedürfniß zurecht gemacht, und wo diese hinkt, steht er als Praktiker weit fester und sicherer auf den Füßen. In solchen zweifelhaften Fällen heißt es bei ihm: „Richtet euch nach meinen Werken, nicht nach meinen Worten" — ein für den Componisten weit ersprießlicherer Wahlspruch, als der umgekehrte, welcher schon mehr als einem Aesthetiker (der seinen kritischen Scharfsinn für Schöpferkraft hielt, ohne dabei ein Lessing zu sein) den Hals gebrochen hat.

Sein musikalisch-dramatisches Glaubensbekenntniß finden wir in folgenden Sätzen*):

„Die Poesie hört auf, wo die Musik beginnt. Die Worte sind nur die spröden, durchsichtigen Weihrauchkörnchen, die Melodie ist der schöne Duft, der, wenn jene entzündet, den verschlungenen Dampfwolken entströmt. Diese werden sich bald bis zu den Wolken ausbreiten, bald näher an der Erde halten, wie Genie und Talent. Das Wort habe sein Recht, aber es bleibe immer nur der Blitz, die Melodie dagegen die Flamme, die nachhaltig leuchtet".

„Je mehr wahre Melodie ein musikalisch-dramatisches Werk enthält, um so vollendeter ist es**). Wiewol man sich nun zwar ein Kunstwerk denken kann, das ganz auf die eigentliche Melodie verzichtet***), und sich in seinem inneren Wesen nie weit vom Wort entfernt, so kann man sich doch keines denken, das stets in den höchsten Regionen schwebt, und nie zur declamatorischen Musik hinabtritt. Je weniger dies aber nöthig ist, um so besser ist der Text".

„Es ist also für den Componisten eine Hauptauf-

---

*) „Oper, nicht Drama". Von Eduard Sobolewski. Bremen, 1857. Heinrich Strack. (2 Bogen.)

*) S. 15 und 16 der citirten Brochure.

**) Der Verf. hat uns aber vorher nicht gesagt, was er unter „wahrer Melodie" verstanden wissen will. Seine Oper spricht auch hier weit mehr zu seinem Gunsten, und in unserem Sinne, als diese Phrase, die ein Bewunderer Auber's ebenso gut auf diesen deuten kann, als ein Verehrer des „Lohengrin" auf Wagner.

***) Wiederum ein Irrthum. Auf die „eigentliche" Melodie kann kein Kunstwerk verzichten — das „der Zukunft" soll es am allerwenigsten. Soll etwa in der „declamatorischen Musik" keine Melodie sein? Das wäre die alte Begriffsverwirrung.

gabe, einen Stoff zu wählen, der nicht nur seiner individuellen Gefühlsrichtung vorzugsweise entspricht, sondern auch im höheren Sinne des Worts musikalisch ist".

Gegen diese Folgerung ist nicht das geringste einzuwenden. Sie spricht das Princip, welches dem dramatischen Componisten bei der Wahl seines Stoffes einzig leiten soll und muß, klar und treffend aus. Und wenn hierauf Sobolewski weiter erklärt:

„Ich fand diesen Stoff im Ossian" —

so hat er hierzu (als Kunstindividualität mit entschieden selbständigem Gepräge und ausgesprochenen Sympathien) nicht weniger Berechtigung, als z. B. Wagner, wenn er ebenso entschieden erklärt, daß er seine Begeisterungsquelle nur in den Sagenkreisen des Mittelalters gefunden habe. Daß der Künstler hierbei insofern zu weit gehen kann, als er stets zu der weiteren Behauptung geneigt ist, daß die von ihm erwählten Stoffe auch die einzig richtigen sein — ist eine liebenswürdige Einseitigkeit, welche der wahrhaft productive Musiker mit allen Künstlern von Bedeutung gemein hat. Wir finden dasselbe im Drama, wie in der Malerei, Plastik und Architektur. Heyse sucht in der antiken Tragödie, was Hebbel im modernen psychologischen Problem gefunden hat; Schwind schöpft aus der Romantik, Schnorr aus der Bibel; Rauch vertritt die antike, Rietschel die moderne Gewandung; Eisenlohr schwört auf die Gothik, Hübsch auf den romanischen Baustyl, u. s. f. Nur das Talent schwankt, das Genie nicht — beide können irren; aber selbst der Irrthum des Genies ist bedeutend, wirkungsvoll und einflußreich, während der Erfolg des Talents nicht minder ein zufälliger, meist von Aeußerlichkeiten bestimmter ist, als der Weg, den es eingeschlagen hat.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 3. Abendunterhaltung für Kammermusik. 7. Jan. Das Programm enthielt Quintett von Onslow (A moll, Op. 34), Quartett von Cherubini (D moll, Nr. 3), der 2. Theil die beiden Beethoven'schen Werke: Fuge Op. 133 und Serenade für Flöte, Violine und Viola (Op. 25, zum erstenmal). Onslow's zahlreiche Kammermusikwerke waren seit Jahren aus dem Repertoire dieser Soiréen verschwunden, das genannte Quintett gefiel und interessirte allgemein. Cherubini's Quartette werden als Erscheinungen von außerordentlicher Schönheit und Bedeutung alljährlich vorgeführt und vom Publicum als Glanzpuncte ausgezeichnet. Das D moll Quartett ist unter ihnen das schwierigste hinsichtlich der Popularität, trotzdem schlug die gewichtige geistige und musikalische Gewalt desselben durch. Beethoven's Fuge erschien als dankenswerthe Wiederholung der vorjährigen Ausführung dieses denkwürdigen Werkes. Seltsam contrastirend schloß die Serenade, ein Werk von ansprechendster Fröhlichkeit und anmuthiger Schönheit, bei dessen Ausführung wir namentlich der meisterhaften Leistung des Flötisten Hrn. Zizold aus Braunschweig anerkennend gedenken müssen. Die übrigen Ausführenden waren die HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann, Grützmacher, und im Quintett der Contrabassist Hr. Backhaus. 6.

Hannover, 9. Jan. Großen Erfolg hatte in dem gestrigen (2.) Abonnementconcert das zum erstenmal hier ausgeführte Doppelconcert von Spohr, in welchem neben Joachim ein jüngerer Virtuos, August Kömpel, auftrat, der sich mit Ersterem in die Ehre mehrmaligen Hervorrufs theilte. Wir dürfen dem jungen wackeren Künstler nach solchem Succeß eine bedeutende Zukunft vorhersagen, und wünschen nichts mehr, als daß er sich bald auch auswärts den Beifall erringe, der ihm hier bereits so reichlich geworden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Musik-Dir. Reinecke spielte im Museumsconcert zu Frankfurt Beethoven's C moll Concert und Romanze und Rondo von Chopin.

Die Clavierspielerin Frau Oxford hat in Braunschweig und Berlin in Concerten gespielt.

Musik-Dir. G. Vierling ist als Nachfolger von Mosewius nach Breslau berufen worden.

Frl. Mösner wird nur noch kurze Zeit in Leipzig verweilen, und dann unverzüglich einem Engagement nach Holland zu einer ausgedehnteren Concertreise folgen.

Frl. Ingeborg Starck gab am 5. Jan. ein eigenes Concert in Dresden mit Werken von Ch. Mayer, Chopin, Liszt und eigenen Compositionen.

Arthur Napoleon, das ehemalige musikalische Wunderkind, concertirt in New-York.

Musikfeste, Aufführungen. Der deutsche Gesangverein „Liederkranz" zu New-York führte in einem Concert des vergangenen December Liszt's Chor „Mehr Licht!" und Schumann's Ballade „Des Sängers Fluch" auf. Die Wahl wie die Ausführung — sagen amerikanische Nachrichten — machten dem Vereine, mit seinem tüchtigen Dirigenten Pauer, alle Ehre.

Am 14. d. M. giebt H. v. Bülow in Berlin ein Orchesterconcert. Das Programm ist wieder sehr interessant, es enthält das Vorspiel zu „Lohengrin", die Corsar-Ouverture von Berlioz, die „Ideale" von Liszt, Beethoven's G dur Concert u. a. Neben dem Concertgeber als Dirigent und Clavierspieler wirken noch Frau v. Milde und der vortreffliche Violinvirtuose Ludwig Straus mit. Die Spannung auf dieses „Zukunfts-Concert", wie es in Berlin heißt, ist allgemein.

Schumann's Faust-Musik wird in Halle und vom Krigar'schen Gesangverein in Berlin einstudirt.

In den Braunschweiger Symphonieconcerten kam unter Capell-M. Abt's Leitung Schubert's C dur Symphonie zur Aufführung. Dasselbe Werk brachte Radecke in Berlin in einem eigenen Concerte zu Gehör, und Hr. Rellstab meinte bei dieser Gelegenheit: „daß dieses Musikstück das große Talent des Componisten nur theilweise zur Anerkennung bringe".

Die vor kurzem in d. Bl. beurtheilte Symphonie von Berlyn ist am 10. Decbr. im 2. Abonnementconcert des Musikvereins Felix-Meritis in Amsterdam mit Beifall aufgeführt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die von mehreren Zeitungen gebrachte Nachricht, daß Marschner's „Templer und Jüdin" in Meiningen gleich nach der ersten Vorstellung wieder ad acta gelegt worden sei, ist unbegründet, im Gegentheil wurde die Oper

sofort wiederholt und ist jetzt auf dem ständigen Repertoire. „Tannhäuser“ wurde am Geburtstag des Herzogs gegeben.

Musikalische Novitäten. Der erste Band der Händel-Gesellschaft, das Oratorium „Susanna“ (redigirt von F. Chrysander und J. Rietz) enthaltend, ist bereits Ende December erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hofcapell-M. Schindelmeißer, Hofmusik-Dir. Mangold und der Contrabassist Concert-M. Aug. Müller in Darmstadt haben die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 4. Januar starb in Leipzig der Violoncellist Friedrich Wilhelm Grenser, Mitglied des Gewandhausorchesters und als solches seit vorigem Jahre pensionirt, im Alter von 53 Jahren. Derselbe war durch einen Zeitraum von dreißig Jahren in dieser Function thätig gewesen und hatte sich durch seinen bescheidenen Charakter und guthmüthigen Humor die ungetheilte Liebe seiner Kunstgenossen erworben.

Vermischtes.

Nach dem Jahresberichte des Münchener Hoftheaters ist „Lohengrin“ die einzige wirklich neue Oper des vergangenen Jahres gewesen, und hat als solche fünf Wiederholungen erlebt.

Die Pariser Commission zur Fixirung der Orchesterstimmung hat ihre Arbeiten beendigt und dieselben durch Halévy dem Ministerium übergeben lassen.

Wie schon früher, erhielten wir auch diesmal beim Beginn des Jahres einige Nummern der „Deutschen Musikzeitung für die Vereinigten Staaten“ (Redacteur Ph. Rohr in Philadelphia). Dieselben enthalten u. a. einen Artikel von unserem Correspondenten in New-York, H. A. Wollenhaupt über Julius Knorr. Der Verf. theilt darin einige biographische Notizen mit und weist auf die wichtigsten instructiven Werke Knorr's hin. Die neueste umfangreichste Arbeit desselben, die „Ausführliche Clavier-Methode“ (Leipzig, C. F. Kahnt), in der der Verfasser eine vollständige Zusammenstellung des in den früheren Werken zerstreuten Materials giebt und auf das wir demnächst zurückzukommen gedenken, war natürlich zur Zeit der Abfassung des Artikels in Amerika nicht bekannt. Außerdem bringt das Blatt kurze biographische Artikel über Rubinstein, J. B. Cramer; die Entwickelung der deutschen Instrumentalmusik wird auf einer Spalte behandelt. Die uns vorliegenden Nummern enthalten einzelnes Gute, mehreres Interessante, namentlich der eigenthümlichen Entwickelung und Geschmacksrichtung wegen — dabei aber auch viel echt amerikanischen Humbug in ziemlich starken Dosen. Wir benutzen die Gelegenheit, da es viele unserer Leser interessiren dürfte, und lassen, mit einigen Aenderungen und Kürzungen die wichtigsten Angaben aus der Knorr'schen Biographie, sowie Wollenhaupt's Urtheil über das Wesentliche der Methode seines Lehrers hier folgen: „Julius Knorr, geboren zu Leipzig 1807, erhielt von seinem Stiefvater, dem Professor Mollweide, eine strenge und sorgfältige Erziehung, besuchte in Leipzig das Gymnasium (Nicolaischule) und machte daselbst sein Abiturientenexamen mit seinem 15. Jahre; hierauf widmete er sich dem Studium der Philologie. — Da K. schon in seiner Kindheit musikalische Anlagen bekundete, so erhielt er Clavierunterricht, der, wenn auch nicht bester Art, ihn doch wenigstens mit Musik beschäftigte und somit seine Neigung zur Musik wach hielt. Später, als junger Studiosus, fühlte er den Drang sich ernstlicher mit Musik zu beschäftigen und obgleich er zwar nicht gesonnen war, die Kunst zu seinem Lebenszweck zu ersehen, so suchte er doch seiner Lieblingsneigung insoweit zu fröhnen, daß er, nicht wie die Dilettanten der damaligen Zeit, Hopser und Walzer oder wenn es hoch kam, Variationen von Gelinek und dergleichen Zeug zur Zufriedenheit und Erheiterung seiner Bekannten klimperte, sondern den Kern der Musik verstehen und als ein solcher Clavierspieler gelten wollte, der classische Werke und Schwierigkeiten enthaltende Concertstücke anerkannter Componisten und Meister mit Verständniß und Correctheit zu spielen versteht. Er nahm deßhalb Unterricht bei Reubel, einem tüchtigen Künstler, damals der beste Clavierspieler und Lehrer in Leipzig. Dieser Unterricht steigerte K.'s Interesse für Musik bedeutend, spornte ihn an, ausdauernd fleißig zu üben und zu studiren, und es konnte bei seinem Talent, den geistigen Inhalt einer Composition zu erfassen und darzustellen und den technischen Theil (vermöge seiner wohlgeformten, großen Clavierhand) vollkommen zu beherrschen, nicht fehlen, daß er Künstlern und Kunstverständigen gewaltig imponirte und als ein ausgezeichneter Pianist anerkannt wurde. — Nach zurückgelegter akademischer Laufbahn, übernahm er eine Hauslehrerstelle in der Provinz Brandenburg. Hier halte er einen vielseitigen Unterricht zu ertheilen. Bei einem seiner Schüler gewahrte er ein bedeutendes musikalisches Talent, welches — so viel als andere Unterrichtsgegenstände und die Zeit gestatteten — er auszubilden sich vornahm, und hier erblicken wir ihn zuerst in der Thätigkeit, welche er sich später zum Beruf erkor. Nach zwei Jahren wieder nach Leipzig zurückgekehrt, ergab er sich gänzlich der Kunst und wurde ein würdiger Vertreter derselben auf dem Felde des Clavierunterrichts. Hier machte er die Bekanntschaft Robert Schumann's, welche sich bald zur Freundschaft gestattete. Er wurde Mitgründer der jetzt von Dr. Franz Brendel redigirten „Neuen Zeitschrift für Musik“ und war einige Zeit Redacteur derselben, bis Schumann dieselbe gänzlich übernahm. — K., ein vielgesuchter Lehrer, bildete viele Schüler heran, welche theils tüchtige Clavierspieler wurden, theils als gute Clavierlehrer fungirten. Sein größtes Interesse widmete er der musikalischen Ausbildung seines Lieblingsschülers G. M. Schmidt (derselbe, welcher die herrlichen Arrangements für 8 Hände lieferte). Er bildete denselben zu einem ausgezeichneten Virtuosen und Künstler heran, aber leider ließ es die physische Beschaffenheit dieses jungen Künstlers nicht zu, sich sehr anzustrengen und daher in weiteren Kreisen bekannt zu werden; er war lange leidend und starb sehr jung. Ein zweiter ausgezeichneter Schüler K.'s, Theodor Coccius, nahm längere Zeit die erste Stelle als Lehrer in Hamburg ein, bis er in den letzten Jahren wieder nach Leipzig, seinem früheren Wohnorte, übersiedelte; und ein anderer sehr begabter Schüler, Louis Ehlert, widmete sich später gänzlich der Composition und zwar mit Erfolg. — K.'s Hauptaugenmerk beim Clavierunterricht ist vorzüglich gerichtet: 1) auf Unabhängigkeit der Finger, gleiche Kraft jedes einzelnen Fingers, wodurch allein nur ein kerniger, gesunder und doch auch zarter Anschlag erlangt wird; 2) auf das Erlernen eines geregelten, auch in den schwierigsten Fällen stichhaltigen Fingersatzes; 3) auf ein perlendes Scalenspiel; 4) auf festen, sichern Accordanschlag, ruhige, egale Accordbrechungen, Arpeggiopassagen, auf Terzen-, Sexten- und Octaven-Gänge und zwar die beiden letzterwähnten sowol in gebundener Spielart, als auch mit freiem Handgelenk. Diese vier Hauptpuncte einer schulgerechten Technik bilden den wesentlichen Theil seiner Clavierschulen: „Materialien für das mechanische Clavierspiel“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), seiner Bearbeitung der A. E. Müller'schen Schule (Leipzig, Peters) und einiger früheren derartigen Arbeiten, und sind in leicht faßlicher Weise in diesen Werken dargestellt. — K.'s Verfahren beim Unterricht ist klar und deutlich dargelegt in seinem „Wegweiser“ und in dem „Methodischen Leitfaden für Clavierlehrer“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel). Die logische Ordnung und Folge der Stücke, so daß der Schüler nie etwas unter seine Hände bekömmt, was sein Fassungsvermögen und seine Kraft überschreitet, sowie die consequente Fortführung dieser Art, der Uebergang von den nothwendigsten, aufs zweckmäßigste gewählten Etuden zu den nützlichen Tonstücken in jeder Unterrichtsperiode, dann das Verknüpfen des Technischen mit dem Theoretischen und die ganz besondere Berücksichtigung des Vortrags und seiner Nuancirungen &c. charakterisiren den Unterricht dieses Mannes. — Kleinere Compositionen, wie Anfangsstudien, classische Unterrichtsstücke, die alle durchdacht und wohlgeordnet sind, erschienen bei C. F. Kahnt in Leipzig; eine Ausgabe der Cramer'schen Etuden, 2 Hefte, bei Breitkopf u. Härtel“.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Fünfzigster Band. Nr. 4. Den 21. Januar 1859.

Inhalt: Gemeindegesang und Orgelspiel. — „Comala" (Fortsetzung). — Aus Göttingen. II. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Aus Dresden (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Gemeindegesang und Orgelspiel
in ihren gegenseitigen Wechselwirkungen.

Von

A. G. Ritter.

Die zu Anfang des 17. Jahrhunderts allgemeiner eingeführte Begleitung des kirchlichen Gemeindegesangs durch die Orgel war die Folge einer allseitig empfundenen Mangelhaftigkeit desselben. Bei seiner ersten Einrichtung durch die Reformatoren hatte man wol kaum an die Möglichkeit dessen gedacht, was sich 80 Jahre später, nach mancherlei Versuchen, auf anderem Wege zu helfen, als das einzige ausreichende Hilfsmittel erwies. Nachdem die Vereinigung beider hergestellt war, mußte eine dauernde gegenseitige Wirkung zwischen Gemeindegesang und Orgelspiel, durch innere wie durch äußere Ursachen hervorgebracht, eintreten, wobei erfahrungsmäßig nicht immer die Resultate für beide gleich günstig waren.

Die Choral-Composition hielt sich auf der, unmittelbar nach der Reformation eingenommenen Höhe beiweitem länger, als der von den Gemeinden ausgeführte Choral-Gesang. Welche Ursachen diesen Verfall herbeiführten, beschäftigt uns hier ebenso wenig, als die — vielleicht nicht ohne guten Grund — aufgeworfene Frage, ob eine Betheiligung der Gemeinden damals überhaupt in dem Maße erreicht worden sei, wie wir dieselbe heute verlangen. Genug, daß man sich endlich veranlaßt sah, statt des bisher den Gemeindegesang leitenden und begleitenden vierstimmigen Chors die Orgel zu gleichen Zwecken eintreten zu lassen. Bisher war dieses Instrument zu freien Vorträgen zwischen den einzelnen Theilen des Gottesdienstes, zur Begleitung des Altargesanges, auch wol als Basso continuo oder als Fundament zur Unterstützung der besonderen Vorträge des Chors, wie endlich abwechselnd in Verbindung mit dem Chor und der Gemeinde benutzt worden. Jetzt, mit der eingetretenen Aufgabe der vorzugsweisen, wenn nicht alleinigen Begleitung des Chorals eröffnete sich für die Organisten ein neues Feld zu künstlerischer Thätigkeit. Indem sie nunmehr das anfangs nur äußere Band zu einem inneren erhoben, den zu singenden Choral vorbereitend einleiteten und ein bestimmt Dargebotenes zum Vorwurfe ihres freieren Schaffens machten, erwuchs neben der bisher nur productiven Seite ihrer Thätigkeit eine neue, zweite: die der Reproduction, wie wir sie in gewissem Sinne nennen dürfen, da hier Geschaffenes in ebenfalls freiem Schaffen künstlerisch zu bearbeiten war. Es bildete sich nunmehr in der Form des Choral-Vorspiels die specifisch kirchliche Seite der Kunst des Orgelspiels rasch und vollendet aus. Beides, die Rücksicht auf eine weise Sparsamkeit, wie die faßlich ausgesprochene Beziehung auf den nachfolgenden Choral, wodurch das Spiel an allgemeiner Wirkung gewann, ergaben das noch jetzt als Regel geltende Verfahren, die Choralmelodie als Cantus firmus, oder doch ein demselben entlehntes charakteristisches Motiv dem Haupt-Vorspiel zum Grunde zu legen. Hierdurch erfuhr das freie Schaffen keineswegs eine Behinderung, nur eine vortheilhafte Begrenzung; denn der so gewonnene Anhalt sicherte und regelte den Erguß der Phantasie, dem Spieler stets den richtigen Kreis der auszudrückenden Empfindungen bezeichnend. Die Gemeinde, indem sie dem durch das Ganze erkennbar sich hindurchziehenden Faden folgte, sah sich auf ein vollkommen Bestimmtes hingewiesen, zu fortdauernder Aufmerksamkeit

angeregt, und sonach in der Andacht, die sie suchte, gehoben und gefördert. Denkt man sich nun den reichen, oft so unnachahmlich schönen Stoff einer Choralmelodie verarbeitet mit den verschiedenartigen Mitteln, die der mehr oder minder strenge Contrapunct dem Geübten darbietet: so wird die große Anzahl musterhafter Choralvorspiele, welche uns aus dem 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts handschriftlich aufbehalten worden, nicht überraschen. Es wird auch begreiflich, daß man an einen guten Organisten ohne Ungerechtigkeit die Forderung stellen könne, weder sich zu wiederholen, noch der Trivialität anheim zu fallen.

Während aber das Orgelspiel in der so eben angedeuteten Weise sich vortheilhaft entwickelte und hob, ging mit dem ausgeübten Choral-Gesange eine wichtige, wenn auch nicht durch die Orgel herbeigeführte, so doch gewiß beförderte Veränderung vor. Der Gebrauch streifte allmälich den so eigenthümlich gegliederten Rhythmus ab, indem er das Lang und Kurz beseitigte, um dem einfacheren Fortschreiten von Leicht und Schwer zu weichen. Neigte schon die Wesenheit des Orgeltons fördernd zu dieser Veränderung hin, für welche indessen in der leichteren Ausführbarkeit durch eine zahlreiche Gemeinde eine ausreichende Ursache liegt: so war doch dem Organisten die in dem ausgeglichenen Choral gebotene bequemere contrapunctische Behandlung willkommen genug, um dem allmälich sich Einführenden nicht weiter zu widerstreben.

Die Choral-Composition ruhte eine Zeit lang. Nur einzelne Erzeugnisse aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben sich im Gebrauche erhalten. Dagegen tritt sogleich zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Gefolge einer Bewegung auf kirchlichem Gebiete ein neues und eigenthümliches Leben in diesem Theile des musikalischen Schaffens auf, wichtig und bedeutsam genug, um damit in der Geschichte des evangelischen Kirchengesanges eine neue Periode beginnen zu lassen, wichtig auch für das Orgelspiel, das sich heute noch nicht ganz von den ihm so nachtheiligen Folgen erholt hat.

Im Jahre 1704 erschien das nachmals ansehnlich vermehrte und wiederholt neu aufgelegte Freylinghausen'sche Gesangbuch zum erstenmal. Eigenthümlich wie in seinen Liedern, ist dies Buch auch bezüglich seiner Melodien, beide hervorgegangen aus der sogenannten pietistischen Schule. Will man sich nicht mit dem beliebten, darum freilich nicht minder wahren Ausspruch begnügen, daß die Extreme sich berühren, so bedarf es stets einiger künstlicher Wendungen, um den inneren Zusammenhang zwischen diesen Liedern und den für sie bestimmten Melodien zu erklären. Es bleibe diese Erörterung den Gegnern oder Verfechtern der sogenannten „Halleschen Liederei" überlassen. Die rasche und weithin gehende Verbreitung des Buchs und seiner Melodien haben alle sofort auftretenden Gegner nicht verhüten können. Auch ein sehr entschiedenes gegen das Buch gerichtetes Gutachten der Universität Wittenberg ist gänzlich ohne sichtbaren Erfolg geblieben. Denn nicht genug, daß Freylinghausen's zu zwei starken Bänden angewachsenes Gesangbuch wenigstens 20 Auflagen erlebte: es ging auch eine große Anzahl seiner Lieder sofort in mehrere andere Gesangbücher über, und unter diesen gerade solche, deren frommer, schwärmerischer Inhalt wenig zu ihren hüpfenden, tanzmäßigen Melodien paßt.

„Hüpfend" und „tanzmäßig" das sind die Bezeichnungen, deren sich für diese Liedweisen Schriftsteller bedienen, die sonst nicht geneigt sind, ein Verdammungsurtheil nach dieser Seite hin auszusprechen. Leider bleibt auch nicht viel zu loben übrig, wenn man über jene bedenklichen Eigenschaften hinwegsehen will; ihr musikalischer Inhalt ist dürftig, ihre Form steif und ungeschickt. Auf das Orgelspiel mußten sie zwiefach nachtheilig wirken, durch die oft geschmacklose Nichtigkeit an und für sich, durch die einem freien künstlerischen Entfalten fast absolut ungünstige Bildung, und endlich durch die Flachheit ihrer harmonischen Grundlage.

Gegensätzlich der älteren Choräle, die in ihrer einfachen Gestalt selbst dann, wenn sie im dreitheiligen Tacte sich bewegen, stets Erhabenheit und Würde bewahren, und verbunden mit der ihnen innewohnenden Gemüthstiefe niemals ihres Eindrucks auf den Organisten verfehlen, eignet den neuen Melodien des Freylinghausen'schen Gesangbuchs in der Mehrzahl eine Weltlichkeit, die, neben den Inhalt des betreffenden Liedes gehalten, nicht selten wie Ironie erscheint. Man hat zum Schutze der Melodien, auf welche wir uns hier vorzugsweise beziehen, die merkwürdige Entdeckung gemacht, daß die Gluth des frommen Enthusiasmus auch nach einem weltlichen Ausdrucksmittel greifen könne, da dem Reinen Alles rein sei, und Töne, die zur sinnlichen Lust verlockend erschienen, durch die mit ihnen erklingenden frommen Worten geheiligt und der Weltlichkeit entrückt würden. Mit dieser sublimen Wendung hat man jedoch weder schlechte Kunsterzeugnisse in gute, noch tanzmäßige Melodien in der Kirche würdige umgestalten, noch die ganze Sache rechtfertigen können. Denn eine das gerade Gegentheil von dem ausdrückende Melodie, was sie ausdrücken soll, kann nimmermehr zu den ihr aufgedrungenen Worte in Einklang gesetzt werden. Und daß ein religiöser Enthusiasmus so überschwenglich sich erhitzen dürfe, daß er in das Gebiet der Sinnlichkeit, nach einer sinnlichen Melodie zu seinem Ausdruck greifen müsse, können wir unmöglich zugeben. Die Sache bleibt eine Verirrung frommen Eifers, die keine Sophisterei entschuldigen oder gar rechtfertigen kann; — aber trotz alledem wurden und werden zum Theil noch die Lieder des Freylinghausen'schen Gesangbuchs mit ihren widersprechenden Melodien gesungen.

Somit waren die Organisten dem Einflusse der „galanten" Kirchenmelodien unterworfen. Kein Wunder,

daß sie ihrem Spiel, bewußt oder unbewußt, dieselben Eigenschaften gaben, die frommgesinnte Männer den Melodien aufgeprägt hatten. Die Organisten spielten nun ebenfalls „galant", wie man sich damals ausdrückte. Heutzutage sagt man spottweise „zopfig", trotzdem noch manches Zöpfchen auf der Orgelbank wahrzunehmen ist.

Zu der den Geschmack herabziehenden Flachheit des musikalischen Inhalts gesellten sich nun leider bei den in Rede stehenden „galanten" Chorälen ein bis in das schärfste gegliederter, trivialer Rhythmus und eine harmonische Leere, die zuweilen an die Sackpfeife erinnert. Wurde durch das erstere die Melodie der Orgel überhaupt nicht näher gebracht, so sträubte sich das letztere vollständig gegen eine künstlerische Bearbeitung, wie sie von den älteren Chorälen so sehr begünstigt wurde. Was war auf der Orgel, diesem melodiearmen, weil der Tonnuancirung unfähigen Instrumente mit Melodien anzufangen, die eben nur dies, und als solche unbedeutend waren? Was sollte die auf harmonische Wirkungen hingewiesene Orgel aus Melodien herleiten, deren harmonische Oberflächlichkeit und Dürftigkeit nicht zu beseitigen war? Hier stand selbst der tüchtige Organist mit Cantus firmus und Contrapunct rathlos am Ende. Verlassen von dem, was seine Kunst seit einem Jahrhundert getragen und gehoben, blieb ihm nur das eine übrig: von jeder formellen Beziehung auf die Melodie abzusehen, um frei und selbständig die Empfindungen auszudrücken, welche ihm aus den Worten des Liedes erwuchsen. Der Leser meint nun vielleicht, es sei dies als kein so großes Unglück, im Gegentheil nur als ein Glück zu betrachten, da der Organist nunmehr — was früher in seinem Belieben lag — nothwendig thun und auf das Feld des freien Schaffens sich begeben mußte; und in der That würde die octroyirte Freiheit nicht zu beklagen gewesen sein, wenn die Verhältnisse, unter denen dieser eine Kunstzweig ausgeübt wird, denen der anderen analog gebildet wären. Allein man bedenke — um die Sache ohne Umschweif zu sagen —, daß jedes Dorf einen, jede Stadt ein halbes Dutzend Organisten aufzuweisen hat; daß in der Blüthezeit des Freylinghausen'schen Gesangbuchs allsonntäglich mindestens zwei „galante" Melodien gesungen wurden; man denke sich ferner eine lange Amtsführung bei kurzem Gehalte und großer Beschränkung der damaligen literarischen Hilfsmittel hinzu, und man wird zugestehen müssen, daß ein ganz anderer Grad der Begabung und Energie den Männern auf der Orgelbank hätte innewohnen müssen, als es nach den gegebenen Verhältnissen bei der größeren Mehrzahl sein konnte, wenn sie dem heftigen Drängen des allgemeinen Stroms mit Erfolg Widerstand leisten und das Schifflein ihrer Kunst glücklich in den rettenden Hafen, der sich doch erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts öffnete, hätten steuern sollen.

Was wir in dem Vorstehenden von der Unfähigkeit der galanten Melodien zu einer künstlerischen Verarbeitung behaupten, wird, wenn es nach einer Betrachtung derselben noch eines Beweises bedarf, wenigstens negativ durch die uns überkommenen Choral-Vorspiele bewiesen: selten oder gar nicht treffen wir eine derselben behandelt. Selbst Seb. Bach, dem man überdies eine gewisse Betheiligung an dem musikalischen Theile des Freylinghausen'schen Buches — sei es nun mit Recht oder Unrecht — zuschreibt, hat dieselben, wie eine Vergleichung seiner Werke ergiebt, vollständig übergangen. Ein Gleiches dürfen wir von seinem Lieblingsschüler Ludwig Krebs behaupten.

Die Beruhigung, welche an Stelle der vorher in Thüringen und Sachsen herrschenden religiösen Aufregung gegen das Ende des 18. Jahrhunderts eintrat und eine allmäliche Ausscheidung des allgemeineren Guten in dem Freylinghausen'schen Gesangbuche von dem, was nur als individueller Ausdruck des Einzelnen gelten konnte, zur Folge hatte, entzog auch mittelbar den Organisten eine Anzahl der genugsam erwähnten und charakterisirten Melodien, um in gleichem Verhältnisse den besseren der Vorzeit einen häufigeren Gebrauch zu sichern. Mehrere der Halleschen Melodien werden noch jetzt gesungen. Sie mögen als Repräsentanten eines beschlossenen Zeitabschnitts gelten, und durch ihren abweichenden Charakter das Material des Orgelspielers bereichern, ohne es zu beherrschen. Die gegenwärtigen Organisten aber wollen sich bestreben, die letzten Reste des „galanten" Einflusses einer früheren Periode aus ihrem Spiel zu entfernen, und entschiedener an die kräftigen und gesunden Erzeugnisse der Blüthezeit des Orgelspiels, auf welche sie jetzt wieder hingewiesen sind, ihre eigenen Erzeugnisse anzuknüpfen versuchen.

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Daß Sobolewski zum Ossian eine besondere Sympathie habe, bewies er schon früher durch die Wahl seiner „Vinvela". Daß dieser Geisteszug ihn aber auch nicht irre führte, insofern er mit seiner Begabung in der That harmonirt, beweist sein Werk, sowol nach der positiven, als negativen Seite. Schon Liszt sprach sich hierüber in d. Bl.*) früher ebenso erschöpfend als schön aus, indem er u. a. hervorhob:

„Man sollte es für leicht halten, die hohe und be-

*) „Sobolewski's Vinvela". Von Franz Liszt. Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 43. Nr. 26. December 1855.

sondere Originalität der Ossian'schen Gesänge musikalisch wieder zu geben, und den unter dem Einfluß ihrer Inspiration componirten Werken ein Gepräge zu verleihen, welches sie von anderen in einer analogen Weise unterschiede, wie das Buch des blinden Caledoniers von anderen derselben Art unterschieden ist. — Und doch haben die meisten Musiker, die es mit Ossian versuchten, sich mehr angelegen sein lassen, das Verfahren, auf welches die Malerei angewiesen ist, in der Musik nachzuahmen, und indem sie das Pittoreske der Ossian-Scenen in ihre Kunst übertrugen, dem Ohr deutlich zu machen, was der Pinsel dem Auge darzustellen sich bemüht und was jene Scenen der Einbildung in so ergreifender Weise vorführen. — Sobolewski hat in seiner „Vinvela" weit mehr nach dem Ausdruck des Poetischen gestrebt, was in dem Gefühl dieser Episode weht, als nach einer Schilderung des Pittoresken der Scene, wo sie sich begiebt".

„In seiner Tondichtung finden wir keine beschreibende, keine nachahmende Musik. — Sein Werk bleibt schmucklos, wie das Modell; es ist nur ein Seufzer, ein klagender Hauch, die Geschichte zweier Liebenden, deren Liebe stärker gewesen ist, als Leben und Tod, denn sie raubte ihnen das Leben und überlebte ihren Tod. — Und wenn es Aufgabe der Elegie ist, Gefühle einer unendlichen Theilnahme, eines nicht zu beschwichtigenden Mitgefühls in uns hervorzurufen, wie es der Anblick unverdienter Leiden erweckt, denen zwei jugendlich schöne, liebende, gegen das Hereinbrechen eines tödtlichen Schmerzes waffenlose Wesen erliegen, so giebt es vielleicht in dem ganzen weiten Bereich der Musik kein Werk, auf welches man diese Bezeichnung treffender anwenden könnte, als Sobolewski's Vinvela".

„Der Componist strebt vor allem danach, der Musik jene Gabe der Unmittelbarkeit zu erhalten, die Ossian auszeichnet, durch welche die Seelenbewegung des Dichters sogleich auf den Leser übergeht und nicht erst aus der Schilderung gewisser Scenen, der Erklärung gewisser Gefühle, der Entwickelung gewisser Situationen sich loslöst, wobei die Momente, in denen der Poet alle Kraft zusammen nimmt, in denen jedes Wort trifft, nur vereinzelt vorkommen können".

Hier halten wir inne, denn wir hören im Geiste den Einwurf unseres Lesers: „alle die Vorzüge, die Liszt hier rühmt, sind aber lyrischer, nicht dramatischer Natur; sie erhöhen den Werth einer Elegie, aber nicht den einer Oper; und wenn die „Comala" nichts anderes bietet, als jene „Vinvela", bleibt das Werk als Bühnendichtung verfehlt, so schön es auch als musikalische Dichtung sein mag". — Wir könnten dem Leser nicht widersprechen, wenn seine Voraussetzung weniger einseitig wäre. Und selbst dann möchte er, bis zu einem gewissen Puncte (den wir hier zu untersuchen haben), Recht behalten. Denn Liszt sagt allerdings an anderer Stelle, daß die Eigenthümlichkeit der Ossian'schen epischen Dichtungen diese vorzüglich dazu geeignet mache, der Vocal- und Instrumentalmusik in anderen, als den dramatischen Formen, zum Gegenstand zu dienen. Aber er setzt auch unmittelbar hinzu: „Allerdings ermangelt die Musik, außerhalb der Scene, jener schnellen Kundgebung des Innern, welche mächtig oder zart, im Dialog von so großer Prägnanz ist; sie entbehrt den Reiz des Bildes, die von der stürmischen Bewegung der Erzählung hervorgebrachte Wirkung" — und spricht damit indirect aus, daß die Wirkung der Ossian'schen Poesie eine noch bedeutendere sein würde, wenn es gelingen könnte, das musikalische Element in ihr mit dem scenischen künstlerisch zu vermählen. Es war also nur die Frage, inwieweit diese Verbindung möglich und statthaft sei, und hierüber konnte ein Machtspruch a priori kaum entscheiden. Es galt einen Versuch — Sobolewski hat ihn gemacht, und er ist ihm geglückt. Man vergleiche seine „Comala" mit der Gade'schen, als Concert-Cantate behandelten, (beiden liegt dasselbe Gedicht zugrunde) und man hat sofort einen relativen Maßstab, der ganz unzweifelhaft zu Sobolewski's Gunsten spricht, abgesehen davon, daß Sobolewski weit mehr Farbe und Leben, Phantasie und Gefühlsreichthum zu Gebote steht, als dem, in seiner Erfindung, wie in seinen Formen gleich stereotypen Gade, dessen ehemals vielversprechender Wogenschlag einer jugendlich frischen, national gefärbten Empfindungsweise sich längst im trockenen Küstensande der „Manier" verlaufen hat.

Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, daß wir etwa die Ossian'schen Dichtungen als eine unversiegbare Stoff-Quelle für das musikalische Drama der Gegenwart hinstellen wollen. Wir glauben im Gegentheil, daß, so weit sie überhaupt mit Glück auszubeuten, dies von Sobolewski bereits geschehen ist. Der Composition Ossian'scher Dichtungen brachte dieser alle Erfordernisse in der glücklichsten Constellation seines eigenartigen Talents entgegen — auf diesem Wege müßte also er, oder ein Anderer, weitergehen, — aber dann führte er offenbar zur Monotonie. Die einzelnen Ossian'schen Dichtungen sind in der Grundstimmung des Gefühls, in der Localfarbe der Sprache, wie in der Handlung sich viel zu ähnlich, als daß sie Gelegenheit zu verschiedenen musikalischen Dramen geben könnten, die sich nicht ebenso ähnlich sehen müßten. Es wäre denn, man legte etwas in sie hinein, was dem Ossian durchaus fremd sei — aber dann wäre es nicht mehr Ossian, und paßte auch nicht mehr zum Uebrigen. Auch Sobolewski hat (wie wir weiter unten sehen werden) dieses Experiment versucht, aber es ist ihm mißglückt, und mußte das um so mehr, jemehr er anderseits die Befähigung mitbringt, sich in den wirklichen Ossian sympathisch zu versenken.

Wenn nun Sobolewski bekennt (und wir bestätigen können), daß er im Ossian einen Stoff ge-

funden habe, der sowol seiner individuellen Gefühlsweise entspricht, als im höheren Sinne musikalisch sei, so hat der Autor hiermit noch immer nicht bewiesen, daß dieser Stoff auch von dramatischer Seite allen an ihn zu stellenden Anforderungen vollkommen entspreche. Gestehen wir ihm jedoch zu, daß er aus seinem Stoffe alles gemacht habe, was überhaupt daraus zu machen war, so kann er sich damit zufrieden geben, auch wenn wir seine Behauptung nicht unterschreiben, daß „Fingal der bessere Achill" und „Comala das reinste, hingebendste Weib" (also ein ebenbürtiges Seitenstück zur Senta) sei. Sobolewski hat wol selbst gefühlt, daß sein Comala-Text nicht allenthalben stichhaltig sei; aber er kommt unseren ihm nach dieser Seite hin zu machenden Ausstellungen sehr geschickt zuvor, indem er sagt: „Man wirft gewöhnlich den deutschen Operngedichten vor, daß sie zu wenig Handlung haben. Ich möchte entgegnen, häufiger nicht zu wenig, als nicht die rechte Handlung. In der Oper muß der Gefühlsgehalt vorherrschen, und je mehr sich die Gefühlsstimmung der Charaktere auszubreiten Gelegenheit hat, desto besser ist es". — Er stellt sich also hier auf den Wagner'schen Standpunct, denn der unterdrückte Folgesatz müßte lauten: „Betrachtet also meine Oper nicht als Drama für sich, sondern nur mit der organisch verbundenen Musik". Niemand kann bereiter sein, ihm diesen Standpunct als einen vollkommen berechtigten einzuräumen, als wir! Das Komische dabei ist nur, daß sich Sobolewski in seiner Brochure gerade dagegen sträubt, indem er überall zu betonen sucht: „Oper, nicht Drama!" während er doch durch das, was er bietet, sich auf die Seite des musikalischen Dramas geschlagen hat. Es sind die letzten Zuckungen seines Capellmeister-Gewissens, die er mit einigen „absoluten Melodien" abfindet, um sich dann um so freier in jener „Melodie der Sprache" ergehen zu können, die feine Empfindung ihm dictirte, und die seinem reichen Talent so vortrefflich gelingt.

Werden wir uns doch endlich (nach neunjährigen Debatten) darüber vollkommen klar, daß die Gesetze des musikalischen und poetischen Dramas verschieden sind, denn hierin liegt die Gewähr, das beide neben- und miteinander bestehen können und sollen! Wer noch immer glaubt, er brauche nur ein gutes Trauerspiel oder Lustspiel in Musik zu setzen, um eine gute heroische oder komische Oper zu erhalten, der ist um kein Haar besser, als die Birchpfeifer, die jeden beliebigen Roman in Scene setzt und uns dann glauben machen will, sie habe ein Drama gedichtet. Es kann kaum ein abschreckenderes Beispiel für das Verkehrte dieser alten, dilettantischen Verfahrungsweise geben, als alle Opern, die aus Shakspeare's Dramen gemacht worden sind — wobei man noch nicht an die schlechtesten, von den Italienern zugerichteten zu denken braucht, sondern sich ganz in der Nähe bei Chelard, Nicolai und Taubert orientiren mag. Auch Schumann war stark im Irrthum, als er Tieck und Hebbel componirte, und der Nichterfolg seiner Oper ist weit mehr in diesem Mißgriff, als in der Musik zu suchen, welche (Schumann's Manier als bekannt und acceptirt vorausgesetzt) nach unserem Urtheil sogar noch bedeutender ist, als die vielgepriesene zu „Paradies und Peri".

Im Gegensatz hierzu ist nachdrücklich hervorzuheben, daß die besten Operntexte der neueren Zeit (sofern sie nicht auf selbständiger Erfindung beruhen) fast durchgängig aus epischen Dichtungen (die ganze Gattung in ihrem weitesten Sinne, mit Inbegriff von Sage, Märchen, Romanzen- und Balladen-Cyklen ꝛc. gefaßt) entstanden sind: die Balladen vom Fliegenden Holländer, die Tannhäusersage, „Parzival und Titurel", der Nibelungen-Cyklus, „Tristan und Isolde" natürlich obenan — aber nicht minder die übrigen bedeutenden Werke. Man gehe sie nur prüfend durch. Der Grund dafür kann kein zufälliger sein; er liegt tief begründet im Wesen des musikalischen Dramas, und dessen Gegensatz zum Dichterischen*). Je mehr wir die Gefühlsrichtung in der Musik betonen, desto mehr tritt das lyrische Moment in den Vordergrund; je mehr wir der breiten Entfaltung der diesen Gefühlen entspringenden oder sie hervorrufenden Situationen bedürfen, desto mehr tritt das epische Element in den Vordergrund. Deßhalb nennt Vischer die für das musikalische Drama sich eignenden Begebenheiten und Actionen sehr bezeichnend „zusammenhängende Gefühlscyklen" (III. § 818). Hieraus folgt zugleich, daß unvermittelte Gegensätze, bloße Contraste ohne innere Nothwendigkeit, nicht genügen können; daß Episoden möglichst zu vermeiden sind; daß die Handlungshetze nur störend, nie fördernd wirken kann; daß endlich Charakterentwickelung nur insofern gestattet sein kann, als das hierdurch hervorgerufene Handeln „selbst nur ein in Praxis umgesetztes Fühlen" sei.

Wir erkennen in diesen Grundbedingungen sämmtlich Vorzüge der lyrisch-epischen Dichtungsformen, deren Insceneseẞen dem Dichterdrama zum Nachtheil, dem Musikdrama aber zum Vortheil gereicht. Wir er-

*) Sobolewski giebt in seiner Brochure ein Citat aus Vischer's Aesthetik, das wir hier erweitert wiedergeben wollen: „In der Oper muß der Gefühlsgehalt 1) überwiegen, denn Lyrik bleibt die Musik immer, die Oper ist ein dramatisch-lyrisches Gedicht. Damit ist gegeben, daß die Handlung der Oper einfach sein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel „Action" in ihr ist. — Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall heraustreten, qualitativ oder quantitativ. Die Empfindung, der Affect, die Leidenschaft, die Gemüthsbewegung, die Herzensstimmung müssen die Handlung bedingen und bestimmen, nicht der verständige Plan, nicht das prosaische Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten; d. h. die Gefühle müssen nicht nur durchgängig die Handlung bestimmen, und fortgehend erwärmen und beleben, sondern sie müssen auch für sich zur Aussprache und zur Darstellung kommen." ꝛc. (Vergl. Aesthetik. Th. III. § 821. S. 1113 ff.)

kennen hierin zugleich einen bedeutsamen Wink, nicht nur für den Styl der Composition (wobei wir einfach auf Wagner verweisen), sondern auch für den Styl der Ausführung: je mehr der Gefühlsausdruck im Musikdrama vorwaltet (sei er nun mehr lyrischer, epischer oder dramatischer Natur), desto freier, unbeengter von starrem Formalismus muß er sich auch entfalten können, desto freier muß also der Vortrag, desto eingehender, elastischer das Orchester sein. Wir gelangen durch diese Erkenntniß ganz von selbst auf den Standpunct des Liszt'schen Directionsprincips, und erkennen, daß es in innigster Consequenz mit dem Wagner'schen Princip der dramatischen Composition steht. Bei dieser ästhetischen Auffassung des Musikdramas ist das größte Lob, das man einem Werke ertheilen kann: daß die Musik adäquat mit der Dichtung sei, und dieses Lob haben wir der Sobolewski'schen „Comala" bereits früher ertheilt. Man kann für Stoff und Dichtung keine Sympathie haben (und es giebt allerdings Menschen, denen der Ossian zuwider ist) — dann wird man sie für seine Musik ebenso wenig haben können. Man wird aber nicht beliebig sagen dürfen: „der Stoff taugt nichts, aber die Musik ist gut" — oder umgekehrt; denn alle Vorzüge und Mängel jener erklären sich aus diesem. Von wieviel Opern, die nicht nach unseren Principien componirt sind, kann man das aber wol sagen?

Wir sind hier zum Ausgang unseres ersten Artikels zurückgekehrt, indem wir uns über die allgemeinen ästhetischen Gesichtspuncte mit unseren Lesern näher verständigten, um hierauf ungehindert zur speciellen Analyse der Oper schreiten zu können.

(Schluß des ersten Artikels.)

Aus Göttingen.

II.

Wir haben in unserem ersten Bericht eine Darlegung der musikalischen Verhältnisse unserer Stadt gegeben, und die Ursachen aufgezeigt, weßhalb es bei uns zu stehenden Concerten bis jetzt nicht kommen konnte. Um demnach diese Lücke weniger fühlbar zu machen, veranstaltete der Musik-Dir. Hille drei Abonnementconcerte für Kammermusik, in denen er größtentheils von Mitgliedern der Hofcapelle zu Hannover und zwar auf das wirksamste unterstützt wurde. Im ersten Concert wirkten mit die HH. Kammermusiker Kaiser, Kyber, Schmidtbach, Lorenz, Sobeck, Mathys jun. und Elmendorf; wir hörten von ihnen Beethoven's Septett in ausgezeichneter Weise vortragen. Außerdem erwarben sich vielen Beifall durch Solovorträge auf dem Violoncell, der Clarinette und dem Horn die HH. Mathys jun., Sobeck und Lorenz. Zwei von einem kleinen gemischten Chor gesungene Lieder von Mendelssohn und Hauptmann gelangen nicht besonders. Dagegen ging vortrefflich der 23. Psalm für Frauenstimmen von Franz Schubert, ein sehr liebliches Tonstück, das sich sofort in der Gunst des Hörers festsetzt.

Im zweiten Concert spielte Alexander Dreyschock und setzte auch hier, wie zuvor in Hannover, die Hände der Zuhörer in Bewegung. Er begann seine Vorträge mit der Cis moll Sonate von Beethoven, deren Wiedergabe, den vielleicht zu weich gehaltenen 1. Satz ausgenommen, sehr befriedigend war, ließ dann kleinere Sachen von sich selbst, von Mendelssohn und Chopin folgen und schloß mit dem vom Publicum verlangten Kunststückchen für die linke Hand allein, bei dem der Jubel nicht enden wollte. Gerechter Vorwurf übrigens trifft Hrn. Dreyschock, weil er dem Musikdirector in die sicher nicht beneidenswerthe Lage versetzte, das Concert drei- bis viermal an- und abkündigen zu müssen, während Hr. Dreyschock ruhig in Hannover sich aufgehalten haben soll. Dergleichen Experimente oder Rücksichtslosigkeiten können für den Debutanten leicht schlecht ausfallen und im Publicum eine Mißstimmung erzeugen, die nicht selten das Urtheil über dessen Leistungen und die Aufnahme derselben stark beeinflußt. Eröffnet wurde das zweite Concert mit den Recitativen und Chören aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von Mendelssohn, recht tüchtig ausgeführt von der Singakademie. Außerdem wechselten ab Chorlieder von Hauptmann und Hille mit den Claviervorträgen Dreyschock's.

Im dritten Concert wirkten wieder Künstler aus Hannover mit: die HH. Mathys sen., Kaiser, Eyertt II. und Bolange, die ein Streichquartett von Haydn und die Serenade für Violine, Viola und Violoncell von Beethoven unter großer Anerkennung vortrugen. Ferner gelangte das G moll Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell von Mozart zum Vortrage, und wurde die Clavierpartie von dem hiesigen Musiklehrer Hrn. Sprenger mit Sorgfalt und Geschmack ausgeführt. Hr. Kaiser spielte ebenfalls beifällig zwei kleine recht niedliche Salonstücke für Violine von Spohr. Von Gesängen hörten wir ein altwälisches Lied für gemischten Chor und das Adoramus von Palestrina.

Außerdem wurden, ähnlich wie im vorigen Winter, zwei kleinere, nicht öffentliche Soiréen von der Singakademie veranstaltet, in denen Chorwerke kleineren Umfangs ausgeführt wurden und auch Dilettanten in Solospiel und Gesang sich hören ließen. In der ersten derselben wirkte auch Hr. Kammermusikus Kaiser aus Hannover mit.

Ferner brachte uns der Winter noch ein Concert von Hrn. Grimm, das besonders von Concert-M. Joachim aus Hannover unterstützt wurde. Das Concert schien eine Demonstration gegen die Concerte für Kammermusik sein zu sollen, wenigstens wurde es mehrfach ausgesprochen. Aber Kammermusik und Orchestermusik

sind ja zwei ganz verschiedene Dinge und daß außerdem die Ausführung einer Beethoven'schen Symphonie durch zum erstenmal zusammenwirkende Musiker aller Sorten und Orten und selbst wenn ein Joachim an der ersten Geige steht, nicht im entferntesten zu vergleichen ist mit der Ausführung eines Beethoven'schen Septetts oder Quartetts durch lauter gewiegte Künstler aus einer Capelle, liegt auf der Hand. Die Masse kann es doch wahrlich nicht thun, obwol sich damit immerhin einem gewissen Theile des Publicums Sand in die Augen streuen läßt. Lag also eine Demonstration in der Absicht des Concertgebers selbst, was ich für meine Person bezweifle, so war sie jedenfalls eine eitle und diese Ansicht hörte ich später ebenfalls vielfach aussprechen. Uebrigens ging die aufgeführte D dur Symphonie von Beethoven verhältnißmäßig gut, nur kamen des zu schnellen Tempos wegen fast alle Geigenpassagen im ersten Satze zu wenig klar heraus. Die lobenswerthe Ausführung der Messe in C von Beethoven, ebenfalls mit Orchester, zeigte, daß Hr. Grimm sehr fleißig und tüchtig mit dem Chore studirt hatte. Hr. Joachim erntete mit dem Vortrage der Teufelssonate von Tartini rauschenden Beifall. Das Quartet aus „Fidelio" wäre besser weggeblieben, da die Ausführung noch gar zu schülerhaft war. Sonst war, wie ersichtlich, das Programm nur zu loben. In einer bald darauf gegebenen Soirée brachte Hr. Grimm Mendelssohn's „Athalia", recht gut ausgeführt, ein von Dilettanten gespieltes Mozart'sches Streichquartett, ein Trio von Haydn, dessen Clavierpartie Hr. Grimm selbst übernommen, und die Kirchenarie des Stradella, von einer Dilettantin gesungen.

Zu Anfang des vergangenen Sommersemesters führte Musik-Dir. Hille mit der Singakademie das Oratorium „Judas Maccabäus" von Händel in der Aula auf. Die Tenorpartie sang der Hofopernsänger Bernard aus Hannover im Einzelnen wol gelungen, sonst aber zu theatralisch. Die anderen Solopartien sangen Mitglieder der Singakademie und verdient die schon öfter gerühmte vortreffliche Sängerin Frau Ulrich wieder mit besonderem Lobe ausgezeichnet zu werden. Die Chöre gingen sicher und gut und bei der complicirten Zusammensetzung des Orchesters und nur einer Probe war es alles Mögliche, daß von dieser Seite erhebliche Störungen nicht vorfielen, so daß die Aufführung dieses großartigen Händel'schen Kriegs- und Schlachtgesanges eine wohlgelungene genannt werden darf. Ich höre, daß derselben die Fr. Schneider'sche Bearbeitung zugrunde gelegt war, die ich ihrer rücksichtsvollen Schonung und sonstigen Vortrefflichkeit wegen, wohin ich ganz besonders die sehr wirksame Instrumentirung rechne, zu ähnlichen Zwecken angelegentlichst empfohlen haben will. Es mußte aber auch bei dieser Gelegenheit wieder die traurige Erfahrung gemacht werden, daß die Ausgaben durch die Einnahmen nicht zu decken waren, so daß die Singakademie aus eignen Mitteln und, wie ich erfahre, nicht unerheblich zuschießen mußte. Das zum großen Theil von auswärts zu beschaffende Orchester verschlingt stets den größten Theil der Einnahme, und wenn außerdem noch auswärtige Solosänger zu honoriren sind, so ist das Deficit unausbleiblich. Derartige pecuniäre Resultate sind freilich immer sehr zu bedauern, in diesem Falle aber noch besonders deßhalb, weil der Ueberschuß für das Händel-Denkmal bestimmt war, das nun leer ausgehen mußte. Die eigentliche Ursache, daß Oratorien-Aufführungen hier fast immer ein Deficit zur Folge haben, liegt in der geringen Theilnahme des Publicums, das nicht bedenkt, welche außerordentliche Schwierigkeiten hier zu überwinden sind und welche Opfer gebracht werden müssen, ehe es zur Aufführung eines solchen Werkes kommen kann. Ein großer Theil scheut sich, dieser Kunst auch nur das geringste Opfer zu bringen. Steht vollends ein Ball in Aussicht, so spart man das Eintrittsgeld und kauft lieber Ballhandschuhe dafür oder dergl. Bald hindert diese oder jene Partie, bald ein Caffee, Thee oder Souper, dem Concert beizuwohnen, bald ist es zu kalt, bald zu warm, kurz es giebt immer einen Vorwand, unter dem man seine Sünden entschuldigen zu können meint. Selbst bei Aufführung des „Maccabäus", wo es galt, einen großen vaterländischen Zweck zu fördern, die Vollendung des Händel-Denkmals, war trotz aller Mühe, trotzdem, daß vom Musikdirector die Aufrufe des Comités verbreitet und sogar dem Subscriptionsbogen beigefügt waren, das Publicum aus seiner Lethargie nicht herauszubringen. Könnte man es doch auf Reisen schicken, etwa nach Leipzig oder Berlin, damit es lernte, wie es sich solcher Kunst gegenüber zu verhalten hat.

Für diesen Winter hat der Musikdirector drei Concerte für Orchester- und Kammermusik angekündigt und steht zugleich die Aufführung des „Paulus" in Aussicht. Demnächst mehr darüber.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Von älteren Opern bietet uns das Repertoire nur die Mozart'sche Operntrias, wozu neuestens blos das köstliche Singspiel „Der Schauspieldirector" in einer, abgesehen vom holperigen Parlando, sehr runden, lebendigen Darstellung getreten ist. Ferner die Dreizahl Weber'scher Tondramen: „Freischütz," „Oberon" und „Euryanthe". Hierzu gesellen sich noch etwa „Jessonda", die Taurische „Iphigenie" mit je einer Vorstellung in drei Vierteljahren, dann — wenn es gut geht — „Fidelio". Und alle übrigen Abende? Wem gehören sie? Etwa Cherubni, oder Spontini, etwa den übrigen Meisterwerken Gluck's oder Spohr's? Findet vielleicht

Marschner Gnade auf unseren Bretern? oder ein anderer Alt- oder Neudeutscher? Wird außer der ,,dame blanche'' die altfranzösische Oper gepflegt? Auf alle diese Fragen ist mit dem entschiedensten Nein zu antworten. Das Repertoire gehört also in erster Reihe den Namen Auber, Rossini, Bellini, Donizetti und Meierbeer, hierauf kommen Balfe, Flotow und Verdi. Ich schwatze nicht gern aus der Schule, was mir noch lebende Männer von Gewicht einst in vertraulicher Zelle gesagt. Aber mir gährt es in allen Adern vor Unmuth über unser Opernrepertoire. Das macht mich zum Verräther. Statt jedes eigenen Urtheils über diese traurige Sachlage theile ich Ihnen eine an mich ergangene scharfbezeichnende Aeußerung eines der größten noch lebenden Dramatikers, Componisten und Dirigenten dieses Jahrhunderts mit. Ueber meine diesem großen aus tiefer Ehrfurcht hier verschwiegenen Meister einst gestellte Frage: welche Opern denn auf der durch seinen Machtstab gelenkten deutschen Hofbühne gäng und gäbe wären, lautete die Antwort: „ich für meinen Theil führe alles in dieser Art Emportauchende auf, heiße auch der Autor derselben Balfe oder Flotow". Verdi war zur Zeit dieser Aeßerung noch nicht hervorgetreten, daher er natürlich ungenannt blieb. „Allein ich halte sehr Haus mit der Vorführung des Nichtswürdigen, und bringe dergleichen Waare nur je einmal des Jahres, auf daß die Theaterbesucher mir einerseits nichts anhaben können, anderseits den Unterschied zwischen Gut und Schlecht würdigen lernen". Diese Gesinnung müßte eigentlich jeder Theaterdirector und Capellmeister zur Norm nehmen. Doch heute genug über die Oper! Ich habe ja noch über Concertliches Ihnen kein Wort gesagt, ungeachtet in dieser Richtung schon ein hochaufgespeicherter Stoff vor mir liegt.

Da ich über das erste Auftreten unseres Singvereins auf der Concertbühne bereits in einem abgesonderten Briefe Kunde gegeben, brauche ich nur nachträglich noch zu bekennen, daß jeder gute Musiker der nächstfolgenden That dieses schönen Bundes freudig entgegen blickt. Ueber den Zeitpunct seines Wiederauftauchens hat aber bis jetzt ebenso wenig verlautet, als über die künftige Wahl seines musikalischen Aufführungsstoffes. Ein Freund strenger Logik, sollte ich wol von unseres Singvereins Schwester, der Singakademie, von ihrem ersten Concerte, und in Rücksicht auf Zeitfolge vor allen Dingen von unserem ersten Gesellschaftsconcerte sprechen. Allein es sind dies — gleich im voraus gesagt — Erscheinungen, über die sich nur größtentheils lobenden Sinnes berichten läßt. Ein Kritiker meiner Denkungsart schafft sich aber gern das Mittelmäßige zuerst vom Halse, um dann ganz erleichterten Herzens des wirklich Guten gedenken zu können. Gleich in den ersten Tagen unseres jetzigen Concertjahres hat sich ein absolvirter Wiener Conservatorist, und — wie er sich ankündigte — Professor der Violine an der Cäcilienakademie in Rom, eines Sonnabends in den Hallen unseres Musikvereinssaales — Gottlob nicht häuslich — aber auf zweistündige Dauer niedergelassen, um uns auf seiner Geige allerhand Buntes, also Gutes mit Dürftigem gemischt, vorzuspielen. Daß er dies gethan — wer mag es dem persönlich äußerst bescheidenen und feingebildeten jungen Manne wehren? Allein über das Wie seines Thuns läßt sich streiten. Nicht ohne technische Fertigkeit macht Hr. Louis Steingraber — so heißt der römische Wiener oder österreichische Römer — allerhand Zeug auf seiner Geige, das sehr hurtig, ja meist sogar rein und mit ziemlich breitem, vollem Tone zu Gehör bringt. Allein der wälsche Süden hat ihm manche grelle Unart gelehrt, namentlich fast alles Tactgefühl in seinem Wesen erstickt. Er eilt nach Gutdünken und zögert nach Belieben, ohne die mindeste Rücksicht auf den Stoff seiner Vorträge und ohne den geringsten Bedacht auf seine Begleiter. Dergestalt spielte Hr. Steingraber den Geigenpart des Mendelssohn'schen D moll Trios und eines der reizvollsten Scherzi Altvater Spohr's aus dessen Solostücken mit begleitendem Flügel. Daran liegt viel, sehr viel. Denn diese Compositionen treten, solchem Spiele anheimgegeben, als zerfahrene, stellenweise sogar als ganz unkenntliche Gebilde an das Licht. Weniger liegt an dem Umstande, daß Hr. Steingraber seine eigenen Virtuosenstücke und in gleiche Kategorie Gehöriges ebenso spielt. Solch überflüssiges Zeug mag Einer wiedergeben, wie er wolle, die Kunst als solche gewinnt und verliert dadurch nicht das Mindeste. Einem gleichen Verhängnißspruche fallen die schon seit einem halben Monate fast alltäglich an einer hiesigen Vorstadtbühne violinspielenden Geschw. Ferni anheim. Steinigen Sie mich nicht, wenn ich Ihnen bekenne, diese Milanolli redivivi nur einmal, aber für immer zur Genüge gehört zu haben! Jeder Zug an ihrem Spiele ist Dressur, freilich die trefflichste, ausgezeichnetste, die es nur giebt, was allerdings von dem vorgenannten Pseudorömer nicht gesagt werden kann, dem noch sehr viel zu lernen nöthig ist. Allein wie in seinem, waltet auch in dem Spiele der äußerlich reizenden Italienerinnen von Geist keine Spur. Mögen sie immerhin ihren römischen und pariser Carneval, ihre Dancla's, Alard's, Bériot's u. dergl. so betonen, wie sie es eben thun! Sei es darum! Sie spielen für die Menge, welcher auch jene Machwerke geweiht sind. Diese will nur geblendet und getäuscht werden; also geschehe ihr Wille! Allein mit so anspruchsvollem Virtuosensinne oder Unsinne darf man nicht an Stradella's geigengerecht zugestutzte Kirchenarie, ebenso wenig an Seb. Bach's gounodisirtes C dur Präludium aus dem „wohltemperirten Claviere", ja nicht einmal an Vieuxtemps' Tondichtungen gehen, welch letztere zwar von glänzendem Beiwerke strotzen, dafür aber auch ebenso viel gute, kerngesunde und schöne Musik uns bieten. Es ruhe denn ungehört im Frieden, das einsei-

tige Virtuosenthum und seine beharrlichen Vertreter mit ihm! Auch den schönen Schwestern des Südens bringe ich also leichten Herzens ein freudiges, keineswegs schwer erkämpftes Addio per sempre, sie müßten denn die Kraft über sich gewinnen, andere Pfade zu wandeln, als die längst abgegangenen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

(Schluß.)

Die Soirée des Hrn. H. v. Bronsart, welche am 7. December stattfand, gehörte zu den beachtenswerthesten der Concertsaison. Wir vernahmen Liszt's symphonische Dichtungen „Tasso" u. „Orpheus" für 2 Claviere arrangirt, wobei der Concertgeber von Hrn. L. Hartmann, einem ebenfalls aus der Weimarischen Schule hervorgegangenen tüchtigen Künstler auf das trefflichste unterstützt wurde. Es haben beide Tonwerke in dieser Zeitschrift sowie in den damit in genauem Connex stehenden „Anregungen" eingehende und geistvolle Besprechungen gefunden, weßhalb wir hier auf dieselben nur hinzuweisen haben; auch bedarf es wol kaum der Erwähnung, wie weit selbst das beste Arrangement für's Clavier weit davon entfernt ist, eine genügende Idee von der Wirkung orchestraler Execution zu geben. Demungeachtet sind wir Hrn. v. Bronsart sehr dankbar, daß wir durch ihn einigermaßen vorbereitet sind, einer künftigen vollständigen Aufführung mit erhöhterem Genuß beizuwohnen. „Tasso" fand reichen Beifall selbst seitens Solcher, die den Bestrebungen des Componisten nicht allzuhold sind. Es sei dies nicht triumphirend hervorgehoben, sondern nur erfreulicherweise gemeldet. Für „Orpheus" hätten wir eine andere symphonische Dichtung gewünscht und halten eine solche Uebertragung derselben für den Concertsaal minder geeignet als die anderen Nummern dieser Gattung. Das sich gegenseitig durchdringende, verständnißreiche und wohlnuancirte Zusammenspiel fand die gebührendste Anerkennung. Hr. v. Bronsart trug außerdem Chopin's Cis moll Polonaise, Seb. Bach's chromatische Phantasie und Fuge, Liszt's Paraphrase über den „Tannhäusermarsch" und von dessen ungarischen Rhapsodien Nr. 2. vor. Wir bewunderten die Bravour des Concertgebers in den beiden letzten Stücken, während wir im Vortrage Bach's den mit diesem Altmeister wohlvertrauten Künstler unsere Achtung zu bezeugen hatten. Für die bedeutendste Leistung des Hrn. v. Bronsart halten wir den Vortrag der wunderherrlichen Sonate von Beethoven (Op. 109). Es ist Liszt's Verdienst das Verständniß der letzten Clavierwerke Beethoven's durch seine Schüler zu eröffnen und zu fördern und unsere Concertprogramme somit dauernd zu erweitern. Hier gerade ist Liszt'sche Technik unbedingt nothwendiges Mittel zur Erreichung des eben so berechtigten als erhabenen Zieles. Was man auch alles gegen die in Rede stehenden Werke eingewendet hat, (besonders gegen den letzten Theil der Hammerclavier-Sonate): es erledigt sich vollständig durch die Potenz der Liszt'schen Schule. Beethoven hat in der That bei Conception derselben in mehr als einer Beziehung auf die Zukunft gerechnet, oder richtiger gesagt bereits in ihr gelebt. Hr. A. Ritter wirkte ebenfalls in diesem Concert mit. Der treffliche Violinist trug eine Sonate von Tartini und Paraphrase über zwei russische Nationalmelodien vor. Die Wahl des ersten Stückes zeigte, daß es ihm nicht um bestechenden Glanz zu thun war, die des zweiten ließ uns ihn als einen auch mit der modernen Schule wohlvertrauten Künstler erkennen. Verdienter Beifall lohnte ihm.

Am 11. December veranstaltete der Pestalozzi-Verein zur Vorfeier des Geburtsfestes Sr. Majestät unseres Königs ein Concert, welches dadurch ein besonderes Interesse bot, daß Hr. Concert-M. David von Leipzig herübergekommen war um durch sein Spiel — Viotti's A moll Concert und eigne Variationen über russische Melodien — dem wohlthätigen Zwecke förderlich zu sein. Binnen kurzer Zeit sind die ausgezeichnetsten Violinisten der Gegenwart hier aufgetreten und ein Vergleich nahe gelegt. Wir lassen uns auf einen solchen nicht ein; ein jeder hat seine Eigenthümlichkeit, auch ist Hrn. Concert-M. David's Ruhm weder zu begründen, noch seine Kunststellung zu bestimmen. Er vereinigt das ungestüme Feuer der Jugend mit der Besonnenheit des reiferen Alters in merkwürdiger Weise, wir lauschen seinen Tönen bald mit innigstem Behagen, bald in erregtester Stimmung. Seine Variationen haben Kunstwerth und heben sich vortheilhaft von andern berühmten Werken dieses Genres ab. Concert-M. David wird sich nicht über Indolenz der Schwesterstadt beklagen können, denn ihm wurde überreicher Beifall zutheil: man rief ihn zum Schluß dreimal. Besonderer Dank gebühret seiner edlen Bereitwilligkeit, das Versprechen der Mitwirkung zu halten, da er wie wir vernehmen, in selber Zeit dienstlich sehr in Anspruch genommen war. Es ist sehr zu bedauern, daß mit Ausnahme der durch die Dresdner Singakademie (der sich wieder von der Dreißig'schen Singakademie getrennte ehemalige Chorgesangverein) unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Pfretzschner zur Aufführung gebrachten Musik Beethoven's zu den „Ruinen von Athen" die meisten Nummern des Programms dergestalt ausgeführt wurden, daß ein davon abgeleitetes Urtheil über unser Kunstleben höchst ungünstig lauten müßte, wenn man in diesem Falle nicht eine seltene Ausnahme zu erblicken geneigt wäre. Wir verschweigen die betreffenden Namen, möchten dafür aber den Lehrern einen harten Verweis ertheilen, daß sie noch

so unreife Kräfte der Oeffentlichkeit vorzuführen kein Bedenken trugen. Ein Nachtheil war es ferner, daß der Entwurf des Programms durch musikalisch Unkundige geschah.

Der Dresdener „Orpheus" unter Leitung des Musik-Dir. J. G. Müller ist der einzige hiesige Männergesangverein, der seit bald 25 Jahren unausgesetzt ein rastloses Streben an den Tag legte, während andere Vereine unter bedenklichen Krisen lange Pausen hielten. Der Orpheus war es, der David's „Wüste" und „Columbus", Mangold's „Hermannschlacht" und andere größere Werke hier zuerst und unter bedeutenden Opfern zur Aufführung brachte, während von anderen Seiten nur die Nachahmung beliebt wurde, als ein Risico nicht mehr zu fürchten stand. Es gälte ein altes Unrecht gut zu machen und das Verdienst des unermüdlichen und wohlerfahrenen Leiters, sowie auch der ihm mit treuer Hingebung zugethanen Mitglieder ausdrücklich hervorzuheben, wenn wir nicht leider schon allzuviel des Raumes beansprucht hätten. In einem am 4. Dec. veranstalteten Concert des Orpheus hörten wir u. a. Veit's „König von Thule", eine sehr gelungene Composition und Franz Schubert's „Gesang der Geister über den Wassern" in sehr befriedigender Weise, letzteres mit Instrumentalbegleitung. Der Verein findet, so oft er auftritt, den ermunterndsten Beifall.

Unser Tonkünstlerverein gab bereits drei Productionsabende. Wir heben von den Nummern der Programme Mozart's Serenade für zwölf Blasinstrumente, S. Bach's Concert (D moll) für drei Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten, Beethoven's Octett (Op. 103) für Blasinstrumente, dessen Quartette (Op. 127 u. 130), Spohr's Quintett (Op. 52), Schumann's Quartett (Op. 47) und von Franz Schubert (Op. 29 A moll) hervor. Besondere Anerkennung verdient die Wahl der Werke für Blasinstrumente; dieselben waren uns gänzlich fremd, das Zustandebringen derselben hat viele Schwierigkeiten und selten möchten dieselben auch in solcher Vollendung zu vernehmen sein. Wir müssen uns diesmal versagen Alle zu nennen, deren Antheil an dem vortrefflichen Gelingen des Ganzen zu rühmen wäre. Der herrlichen Ausführung der As dur Sonate von C. M. v. Weber durch Hrn. Rollfuß sei schließlich noch gedacht und dem strebsamen jungen Manne ein aufmunterndes Zeugniß nicht versagt.

Unser Opernrepertoire nennt noch häufig „Rienzi", von heute an auch wieder „Tannhäuser". Außerdem sind Gluck's „Armide", Mozart's „Entführung", „Idomeneus" und „Don Juan", Nicolo's „Aschenbrödel", Mehul's „Jacob und seine Söhne", Nicolai's „lustige Weiber" zu nennen. Naumann's „Judith" ist noch nicht zum drittenmal aufgeführt worden. Hat Abra, (Frl. Krall) die feine Magd ihrer Herrin den Dienst gekündigt und will den verhängnißvollen Sack nicht länger tragen, oder ist Held Achion (Hr. Tichatscheck) an der Befreiung Bethulien's nicht viel gelegen? Wer weiß es?

Paolo.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 12. Abonnementconcert. 13. Januar. Das Programm war in der gewöhnlichen Weise zusammengestellt: G moll Symphonie von Mozart, Concertarie (Des Seemanns Braut) von Joh. Hager, Rêveries für die Harfe von Parish-Alvars, Lieder von Mendelssohn und Schubert, Ouverture zu „Struensee" von Meyerbeer, Arie aus der „Entführung aus dem Serail", Notturno von Chopin und ein Concertstück von Alex. Dreyschock, endlich die Ouverture zum „Freischütz". Die Gesangvorträge hatte Frl. Emilie Krall, königl. Hofopernsängerin aus Dresden übernommen. Die Künstlerin stand noch vom vorigen Jahre her in gutem Andenken und wurde auch diesmal sehr beifällig aufgenommen. Wir hatten indeß von ihrer ersten Bekanntschaft einen höheren Kunstgenuß in der Erinnerung; namentlich litten die Liedervorträge an Outrirung, wozu wir vornehmlich das leidige Tremoliren in den leidenschaftlichen Momenten des Schubert'schen Liedes rechnen. Die Wahl der erstgenannten neuen Concertarie anstatt der üblichen Paradestücke war anerkennenswerth. Frl. Mösner beschloß an diesem Abend ihr viermonatliches Engagement auf eine, wie nicht anders zu erwarten war, sowol durch ihr Spiel, als durch den Beifall des Publicums gleich ausgezeichnete Weise. Die Bekanntschaft mit dieser gegenwärtig ohne allen Zweifel ersten Harfenvirtuosin zählen wir zu den interessantesten Erinnerungen dieser Saison. Die junge Künstlerin concertirt zunächst in Erfurt und Cassel, und geht hierauf nach Holland, wie wir bereits mitgetheilt haben. Die Clavierspielerin Frl. A. Zadrobilek aus Prag ist ein junges, dem Kindesalter eben erst entwachsenes Talent, das in den verzeichneten Clavierstücken von einer tüchtigen technischen Ausbildung durch ihren Lehrer Dreyschock Zeugniß ablegte. Ob sie sich zu bedeutenderen Leistungen entwickeln wird, kann erst die Zukunft lehren.

Aachen. Januar. Wir schwimmen seit einiger Zeit in einer wahren Concertfluth, worüber ich Ihnen einige Mittheilungen machen will. Neben den Abonnement-Concerten veranstaltet der Instrumentalverein mit seinem Orchester von 80 Instrumentalisten wöchentliche Aufführungen classischer Tonwerke. Unsere Männergesangvereine ihrerseits geben ihren Mitgliedern sehr interessante musikalische Soiréen, so haben z. B. in den letzten Wochen die „Liedertafel", „Concordia" und „Orphea" ihre Stiftungsfeste glänzend begangen. Es ist Ihnen bekannt, daß der frühere Capell-M. v. Turanyi seiner Function entsagt hat; an seine Stelle wurde Franz Wüllner aus München berufen, der sich als einen höchst schätzbaren Künstler bewährt. Vor allem bemerkenswerth ist der außerordentliche Eifer, mit welchem er seinen Functionen nachkommt und sich um die Pflege und Ausbildung unserer musikalischen Zustände verdient macht. Sein gewissenhaftes und umsichtiges Einstudiren hat auf unsere Concerte höchst vortheilhafte Wirkung ausgeübt, und wenn er sich erst die Sicherheit in der Direction erworben, welche nur durch Uebung zu er-

langen ist, so wird er unzweifelhaft eine schöne Zukunft als Dirigent haben. Hrn. Wüllner haben wir es zu verdanken, daß uns in dem ersten Abonnementconcert Frau Clara Schumann durch ihr unvergleichliches Spiel entzückte. Sie trug u. a. das G moll Concert von Mendelssohn und die Variationen über das Thema der Eroica von Beethoven vor. Unser Orchester, welches einer vollständigen Reorganisation hatte unterworfen werden müssen, zeichnete sich nichtsdestoweniger im Accompagniren aus und spielte außerdem die Ouverturen zur „Medea" von Cherubini und „Iphigenie in Aulis", sowie die D dur Symphonie von Beethoven mit Bravour. Das zweite Abonnementconcert brachte Händels „Josua". Die Soli hatten Frl. Schreck aus Bonn, die hiesige Primadonna Frl. Wötsel, unser trefflicher Tenorist Göbbels und Hr. Ackens übernommen. Im dritten Concert erweckten Bach's Suite, ein Violinconcert von David, vorgetragen von Concert-M. Wipplinger, Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Mozart's G moll Symphonie besonderes Interesse, nur haben wir uns mit den Tempi der Menuett und des Finales von letzterem Werk nicht befreunden können

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. A. Jaell gab am 16. Januar sein erstes Concert in Wien.

Frl. Josephine Bondy gab in vergangener Woche ein eigenes Concert in Altenburg, in welchem sie durch Frl. Mösner auf das Bereitwilligste und Uneigennützigste unterstützt wurde. Sowol der anwesende Hof, als das überaus zahlreiche Publicum zeichneten die beiden Künstlerinnen durch reichen Beifall aus. Frl. Bondy spielte mit Musik-Dir. Toller aus Altenburg die Sonate für Pianoforte und Violoncell in D von Mendelssohn, außerdem Compositionen von Chopin, Mendelssohn und Liszt.

In London trat kürzlich eine junge Dame, Frl. Anna Kull in einem Concert als Violoncellistin auf; der Beifall, den sie gefunden haben soll, bezog sich wahrscheinlich nur auf die Curiosität.

Frau Clara Schumann concertirt in Graz.

Carl Tausig spielte im philharmonischen Concert am 8. Januar in Hamburg.

Bazzini reist gegenwärtig in Italien, zuletzt concertirte er in Verona.

Musikfeste, Aufführungen. Dr. L. Damrosch gab am 19. Januar in Breslau die erste seiner vier angekündigten Soiréen. Volkmann's Trio in B moll und die Ciaconne von Bach brachten sein ausgezeichnetes Violinspiel zur Geltung. Frau Helene Damrosch sang Lieder von Mozart, Beethoven und Schubert und der Pianist C. Mächtig spielte das Cis moll Impromptu von Chopin.

Neue und neueinstudirte Opern. Gustav Schmidt's „Weibertreue" ist unter den Namen „Die Weiber von Weinsberg" am 8. Januar in München zum erstenmal in Scene gegangen.

Wagner's „Lohengrin" soll am 25. Januar zum erstenmal in Berlin aufgeführt werden.

Wagner's „Tristan und Isolde" soll zum erstenmal zur Feier des Geburtstags vom Großherzog von Baden im September d. J. in Carlsruhe zur Aufführung kommen. Die Dedication der Oper hat die Frau Großherzogin Louise von Baden angenommen.

Literarische Notizen. In Paris bei Choudens ist ein „Courrier Musical" erschienen, aus dessen Prospect wir bezüglich seiner Ausgabe die Worte entnehmen: „Die HH. Hofmeister in Leipzig haben durch Herausgabe ihres Generalkatalogs aller Erscheinungen auf musikalischem Gebiet in Deutschland ein wahres bibliographisches Monument geschaffen; warum sollten Frankreichs Verleger nicht ein gleiches Unternehmen ins Werk setzen"? Als solches wird der vorliegende „Courrier Musical" angekündigt, zugleich soll er aber überhaupt auch auf musikalische Interessen bezügliche Inserate bringen.

Unter dem Titel „Anzeiger für Musik und musikalische Interessen" liegt uns eine seit dem 1. Januar bei Ad. Appun in Bunzlau monatlich dreimal erscheinende Zeitschrift vor, die namentlich für praktische Musiker berechnet ist.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hofcapell-M. J. J. Bott in Meiningen hat vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Vermischtes.

Spohr hat in einem Schreiben an den Vorstand der Mannheimer Tonhalle seine fernere Betheiligung als Preisrichter bei den regelmäßig ausgeschriebenen Preisaufgaben dieses Instituts abgelehnt, ganz besonders seines vorgerückten Alters wegen.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, Op. 30. Studien-Album für jugendliche Clavierspieler, enthaltend: Kleine Charakterstücke mit belehrender Umschreibung. Braunschweig, Weinholtz. Pr. 1 Thlr.

In neuerer Zeit haben tüchtige musikalische Kräfte ihre schöpferische Thätigkeit dem Clavierunterricht zugewendet, in der löblichen Absicht, den Sinn des jugendlichen Spielers so früh als möglich auf das Bessere und Edlere hinzuleiten. Louis Köhler hat dieses Ziel in einer nicht unbedeutenden Anzahl von Werken, welche von ihm neuerdings publicirt worden, erstrebt. Seine Compositionen für den Unterricht sind musikalisch solid, zum Theil nicht ohne poetischen Anflug und verfolgen dabei instructive Zwecke. Dieses Lob im Allgemein verdient auch das vorliegende Studien-Album, kleine freundliche Stücke enthaltend, deren Charakter und Vortragsart dem Spieler in zum Theil humoristischen Bemerkungen, welche der kindlichen Anschauungsweise entsprechend sind, näher detaillirt werden. Nur scheint es uns, als ob der für jugendliche Anfänger bestimmte Inhalt der Stücke mit der gewählten Form, mit der technischen Behandlung, nicht selten in Collision kommt. Wir glauben nämlich, daß der Componist im Ganzen zu große Ansprüche an die Leistungsfähigkeit seiner kleinen Spieler macht und daß er ihnen, was z. B. die Selbständigkeit der linken Hand, Fertigkeit in Sprüngen und krausem Figurenwerk, rhythmische Gestaltungen u. s. w. anbetrifft, Dinge zumuthet, welche ihre Fassungskraft übersteigen und nur unvollkommen zu lösen sein werden. Man gebe also diese Stücke dem Schüler nicht zu früh, er muß erst seinen Bertini, Op. 29. und 32. sehr gründlich studirt haben. Dann freilich wird er nicht mehr Kind sein wollen und nach höheren Dingen streben. Zur Dämpfung seines vielleicht zu hoch fliegenden Sinnes wird das Köhler'sche Studien-Album mit gutem Erfolge zu benutzen sein.

M.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Friedrich Andrä in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. Merseburger in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. | Nr. 5. | Den 28. Januar 1859.

Inhalt: Pauline Viardot Garcia. — Das Concert des Hrn. Hans von Bülow. — „Comala" (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes; — Intelligenzblatt.

Pauline Viardot-Garcia.

Von

Franz Liszt.

Wenn eine große Künstlerin auf einer von ihr bis dahin nicht betretenen Bühne erscheint, und durch ihren Besuch und ihre Leistungen sich ein dauerndes Andenken in allen Gemüthern, welche sie zu ergreifen und zu begeistern gewußt, ganz besonders aber bei den Künstlern sichert, die fähig sind den Abstand ihrer einzigen Begabung von anderen Berühmtheiten in demselben Fache zu ermessen, so dürften diejenigen, die nicht ohne Einfluß auf die Bedeutsamkeit dieser Bühne in der Entwickelung moderner Kunst sind, es als eine doppelte Pflicht des ästhetischen Gewissens und der Gastfreundschaft ansehen, jener Künstlerin den öffentlichen und persönlichen Zoll ihrer Huldigung, ihrer aufrichtigen Bewunderung darzubringen. Seit dem ersten Anbeginn ihrer Laufbahn hat Pauline Viardot ihren Namen in die Reihe jener Kunstdichtenden erhoben, die nicht allmälich einen zeitweisen, den Geschmack des Augenblicks characterisirenden Ruhm dem Publicum abgewinnen, sondern ihn durch reife, vollendete Gebilde, Früchte einer tiefen Innerlichkeit im Verein mit glücklichster Entwickelung sogleich zum entschiedenen, dauernden Ereigniß machen. Mit ihrem ersten Auftreten gehörte sie zu den glänzenden dramatischen Erscheinungen unserer Zeit und wird fortan immer zu den ehrenvollsten Berühmtheiten dieser Epoche zählen. Sie wird für alle Zukunft eine der Ersten in der vornehmen Gruppe der Pasta, Malibran, Schröder-Devrient, Ristori, Rachel, Seebach u. a. bleiben, und noch immer durch die Mannichfaltigkeit von Begabungen, mit denen sie die Vorzüge der italienischen, französischen und deutschen Kunst verbindet, durch hervorragende geistige Bildung, durch die bevorzugte Anlage ihrer Persönlichkeit, durch Noblesse des Charakters, durch die edle Haltung in ihrem Privatleben eine ganz besondere Stellung einnehmen. Sie gehört weder zu den Künstlern, die in ihrer Kunst wie in einem Feenschloß hausen, ohne nach der umgebenden Außenwelt zu fragen, ohne eine Ahnung von anderen gleich hohen Sphären zu hegen, noch zu denen, die einzig die Lebenszwecke im Auge halten, möglichsten Nutzen und Gewinn zu ziehen trachten und sich besonders deshalb die Formen der großen Welt aneignen, um mit ihrem Firniß geschminkt in die Salons vorzudringen und ihren oft schwieriger als Parterreapplaus zu gewinnenden Beifall zu genießen, ohne die Hohlheit des Lobes, der Schmeicheleien zu bedenken, wie sie in Kreisen gespendet werden, die bei aller Vornehmheit egoistisch und geizig sind. Ihre sorgsame Erziehung und ihre frühe Verbindung mit einem durch umfassende Kenntnisse in mehreren Kunstzweigen, besonders der Malerei ausgezeichneten Schriftsteller, verleiht Frau Viardot einen erweiterten Gesichtskreis auf verschiedene Felder geistiger Thätigkeit, und sie darf sich in gesellschaftlichen Beziehungen bewußt sein, mehr zu geben, als zu empfangen. Sie ist nicht blos eine bedeutende Sängerin, deren musikalische Bildung jedem Maestro zur Zierde gereichen würde, deren Genie der Coloratur mit dem ihrer Darstellung auf einer Höhe steht; sie ist eine der anmuthigsten geistreichen Frauen, von einer literarischen Bildung, der selbst das Wissenschaftliche nicht fremd ist, und die im Verein mit einer genauen Kenntniß vieler lebenden und einiger todten Sprachen ihr das dauernde Interesse, die eifrigste Freundschaft einer ganzen Reihe von lite-

rarischen und künstlerischen Berühmtheiten, wie den Orientalisten Renan, den Historiker Henri Martin, den Italiener Manin, G. Sand, Ary Scheffer, Eugen Delacroix, Chorley, de Musset, Rossini, Meyerbeer, Gounod, die beiden Grafen Wielohurski, Chopin, Adelaide Kemble, Adelaide Ristori u. v. a., gewonnen hat. Als Glied einer Familie, in welcher Genialität erblich zu sein scheint, als Tochter eines Künstlers, der in allen seinen Eigenschaften der vollkommenste Typus eines passionirten, feurigen, an Talent und Kraft unerschöpflichen Sängers voll Phantasie, Wärme und künstlerischer Gewaltsamkeit war, als Jugendgenossin eines in ganz anderer Weise, aber ebenfalls hochbegabten Bruders mit seinem etwas mürrischen Anstrich, seiner polternden Aufrichtigkeit gegen berühmte Sänger, Lieblinge des Publicums, denen er nicht einmal die A-B-C-Kenntniß des Gesanges zugesteht, mit seiner unermüdlichen Geduld den wirklich eifrigen Schülern gegenüber, mit seinem ausschließlichen und beharrlichen Interesse am Gesangunterricht, an der Analyse des Mechanismus, dessen geheimste Wurzel ihn oft mehr als die Blüthen reizen, ist Frau Viardot zugleich die Schwester jener Malibran, deren blendender und nur zu bald erlöschender Stern einen Abglanz für das ganze Leben auf ihre Kindheit warf. Sie ist von frühester Jugend an in einem Kreise erwachsen, in dem sie eine Reihe von edlen Trägern der Literatur und Kunst kennen lernte, und wurde zu einer frühreifen Geringschätzung forcirter unwürdiger Mittel erzogen, deren Flitter manche Talente nicht verschmähen, die durch ihren angeborenen Glanz einen reineren poetischen Schimmer um sich hätten verbreiten können. Mit Weihe ihrem Beruf hingegeben, ernsten Blickes am Ideal der Kunst hängend, von der Andacht für das Schöne mit einer jugendlichen Begeisterung erfüllt, welche ihre große Freundin zu einer ihrer schönsten Schöpfungen, der Consuelo, hinriß, gewährt Pauline Garcia in unserer Zeit, im Schoße desselben Paris, in welchem man ein gänzliches Verzichten auf das Schutz- und Trutzbündniß der Clique und Claque unter die Unmöglichkeiten rechnen zu müssen glaubt, das schöne Bild eines Künstlerlebens von solcher Reinheit, daß nie eine Verläumdung nach welcher Richtung es immer sei, daß nie eine Verdächtigung des Neides oder der Böswilligkeit an sie hat rühren dürfen, die gegen jede Feindseligkeit wie von einem Schilde der allgemeinsten Anerkennung geschützt ist. Ihr Glück in einer Häuslichkeit, deren Stolz und Zierde sie bildet, ihre Umgebung von Freunden, die sich ihres Wohlwollens rühmen, der Wetteifer mit dem die vornehmsten Kreise der Hauptstädte Europas ihr entgegen kommen, ihre Erscheinung, in welcher die Schönheit der Seele wiederglänzt, die immer dem Aeußeren den Reiz geistigen Adels mittheilt, die Bewunderung aller Lande, die unbestrittenen Erfolge auf allen Bühnen, das sind reichhaltige Züge für den späteren Biographen, welcher das Portrait einer ebenso anziehenden Persönlichkeit als hochstrebenden Künstlerin der Nachwelt überliefern wird.

Mit ihrem spanischen Naturell, ihrer französischen Erziehung und ihren deutschen Sympathien vereinigt sie die Eigenheiten verschiedener Nationalitäten derart in sich, daß man keinem bestimmten Boden einen ausschließlichen Anspruch an sie zugestehen, sondern die Kunst das Vaterland ihrer freien Wahl und Liebe nennen möchte. Manche große Künstler verdanken den Enthusiasmus, den sie hervorrufen, der ihnen verliehenen Reproduction eines angebornen nationalen Elementes in seiner vollendetsten idealsten Form. Pauline Viardot ist jedem Ideal gegenüber verständnißfähig, weiß den geheimen Sinn eines Jeden, wo sich ihr Gelegenheit bietet ihn zu erforschen, sich eigen zu machen, seine Formen zu handhaben, zu beherrschen. Die ihrem Blut vererbte südliche Gluth identificirt sie durch Geburtsrechte mit der italienischen Schule, die den brausenden Schaum der Leidenschaftlichkeit in vollem Erguß über den feingeschnittenen Rand des Bechers hinausströmen läßt, welcher die Kunstform bedeutet, und weniger zum Insichbewahren da scheint, als zum Ueberspruдeln des berauschenden Trankes in ein brennendes, gereiztes Auditorium. Kraft ihrer vollendeten, mit männlichem Geiste bewältigten Studien, hat sie durch Eroberungsrecht sich in den erhabenen Regionen der Kunst hoch über den Thälern und den ihnen eigenen Luftströmungen eingebürgert, deren Freud und Leid, deren Fühlen und Streben dem großen Haufen immer unzugänglich, immer ein Geheimniß bleibt, wo die Gluck, Bach und Beethoven, wo die Riesen hausen, die im Voraus auf die Popularität des Leierkastens Verzicht leisten. Vermöge einer ausnahmsweise reichbegabten Organisation ist es der Künstlerin gelungen ein fast unübersteigliches Hinderniß zu beseitigen, und in zwei Kunstsprachen wesentlich verschiedenen Inhalts dieselbe Ausdruckskraft zu erlangen, sich beider Lebensprincip anzueignen, sich ihrer so ganz verschiedenen Ausgangspuncte und Tendenzen bewußt zu werden: wie jene sich bestrebt die Intensität leidenschaftlicher Fähigkeiten im Menschen, seiner momentanen sinnlichen Wünsche, seiner kurzen irdischen Freuden zu verdoppeln, diese im Gegentheil ihn der Macht leidenschaftlicher Einflüsse, vergänglichen Begehrens zu entziehen sucht, um ihn einzig den Wohlgeschmack hoher und geläuterter Empfindungen kosten zu lassen. — Man kann allerdings nicht behaupten, daß die Zahl von vortragenden Musikern, die zugleich der italienischen und deutschen Weise huldigen, eine beschränkte sei. Die Art des Vortrags ist aber auch nur zu oft eine beschränkte, und man kann nicht genug wiederholen, daß beides meist ohne Einsicht in Form und Wesen geschieht, und daß die größten Renommées nur einer der

beiden Schulen ihren Ruhm verdanken, und sich eben nicht zu ihrem künstlerischen Vortheil der Uebung der andern hingeben, wenn sie einmal aus Nebenrücksicht geneigt sind, dem Publicum einen Beweis von ihrer Geschicklichkeit in jedem Genre zu geben. Das wirkliche innige Verständniß der beiden Style wird immer eine große Seltenheit bleiben. Gemeinhin schließen auch die zu vollem Erfassen des einen nothwendigen Eigenschaften den Besitz der zum Durchdringen des anderen erforderlichen von selbst aus. Das edle und reiche Talent der Frau Viardot ist unverkennbar am Stamme italienischer Kunst erblüht, und schließt das ganze Feuer tropischer Breitegrade in sich, aber es ward ihr gegeben, sich auch in eine Temperatur einzuleben, die mehr Licht als Gluth hat, die Früchte reift, ohne sie zu versengen. So möchte sich denn auch schwerlich eine vorzüglichere Darstellerin finden, um sich einen Styl anzueignen, der mit weniger verzehrender Leidenschaft und minderer Erhabenheit, als in den Schulen des Südens und Nordens liegt, den Reiz der einen mit dem Gehalt der andern in einen glücklichen Eklecticismus zu verbinden strebt. Wer so wie sie verstand die Muse Rossini's mit ihrem graziösen launischen Ungestüm, und dann wieder die majestätische Klarheit eines Händel aufzufassen, war durch Biegsamkeit des Talents und Raschheit dramatischer Intuition ganz natürlich dazu berufen, Meyerbeer's Gestalten ihren höchsten Ausdruck, ihr vollstes Relief zu leihen.

Diese geniale und zugleich gelehrte Künstlerin, die uns das so seltene Schauspiel eines für die Kunst um der Kunst willen wirklich begeisterten Frauenherzens bietet, das von allen Tongebilden, denen es Reiz und Zauber verleiht, innig ergriffen ist, componirt auch selber mit einem Gefühl von großer Zartheit, das sich in harmonischen Feinheiten ausspricht, um die mehr als ein bekannter Componist sie beneiden könnte, und die uns neben dem Bedauern, daß sie noch zu wenig geschrieben, zu der Hoffnung berechtigen, sie werde auch diesem Talente, dessen bisherige Versuche eine nahe Verwandtschaft mit Chopin verrathen, seine Entwickelung angedeihen lassen. Wir können nicht umhin, unter den Liedern, welche sie in zwei Albums veröffentlicht hat, die Cagna Espagnola, En mer, Meyerbeer und Berlioz gewidmet, auch die Luciole hervorzuheben, die durch graziöse Originalität und feines Gefühl anziehen. Doch dürfen wir in Betracht ihrer Productivität nicht vergessen, wie viel von ihrem Erfindungstalent sie auf ihre dramatischen Partien verwendet, um sie mit neuen Momenten zu bereichern, die nicht wie bei vielen Sängerinnen dazu dienen, durch einen Goldregen von Rouladen, Cadenzen und Verzierungen die Virtuosität ohne Gewinn für das musikalische Drama geltend zu machen, sondern immer nur dazu beitragen, unser Interesse für den dargestellten Charakter, unser Gefühl für das vom Componisten Gewollte zu erhöhen. Als eine treffliche Pianistin, welche mit Partiturspiel und vom Blattlesen der schwierigsten Begleitungen besser umgeht, als mancher concertirende Virtuos, sind ihr die Schöpfungen der großen Meister, ihr Styl, ihre Mittel des Ausdrucks genau bekannt und geläufig, und weiß sie daher die Präcision und Genauigkeit des Orchesters mit Capellmeisterohren zu überwachen, sowie die zahlreichen und wirklichen Verschönerungen, mit denen sie die dem Publicum darzubietenden Vorträge ausstattet, völlig mit jenem Styl in Uebereinstimmung zu bringen. Die kostbaren, so künstlerisch geschnittenen Edelsteine, womit sie dieselben schmückt, sind von so großem Kunstwerth, daß sie mit gutem Recht stolzer darauf sein könnte, als die von Höfen und vom Publicum hoch gefeierten Darstellerinnen auf die Diamanten und Edelsteine sind, die sie an ihren Costums glänzen lassen.

Bei Erwähnung ihres Clavierspiels wollen wir ganz besonders ihren leichten Anschlag, die vollkommene Abrundung ihrer Passagen nicht mit Schweigen übergehen, die ihr gewiß, wenn sie etwa auch nur auf den Tasten singen wollte, den Beifall kunstverständiger Zuhörer sichern würde. Solche Barbaren sind wir freilich nie gewesen, daß wir, wie gewisse Journale früher von uns erzählten, ihr gerathen hätten den Gesang an den Nagel zu hängen, und blos nur mit den Nägeln das Clavier zu tractiren; wir haben sie aber schon damals gleich gern in ihren beiden Virtuositäten gehört, ja sogar auf der Orgel, die sie ganz meisterhaft spielt, und sich zu dem Ende, in ihrem eigenen Hause eine 16 Fuß hohe hat construiren lassen; ein echt künstlerischer Luxus!

Angesichts einer Sängerin von so hoher geistiger Bedeutung müssen wir gestehen, daß wir eine augenblickliche mehr oder minder vortheilhafte Disposition der Stimme unmöglich hoch in Anschlag bringen können. Ihr Organ ist dem Einfluß des Klimas unterworfen, hat seine Launen, und hat sie von jeher gehabt. Wir kennen sie seit ihrer Kindheit und bemerkten schon damals, daß ihre Stimme veränderlich war, wie ihre Züge, ein Mißstand, den viele lebhafte, nervöse weibliche Naturen bei jedem äußerlichen Hauch, bei jeder innern Bewegung zu empfinden haben. Sogar Künstler leiden darunter, um wieviel mehr nicht Künstlerinnen! Es kommt uns höchst geschmacklos vor, wenn man vor einer solchen Erscheinung nicht von einer durch Stimmungs-, Gesundheits- oder klimatische Einflüsse, durch längere Reisen oder durch hundertachtzig Aufführungen des Propheten, wie sie in Paris stattfanden, etwas umschleierten Stimmfülle zu abstrahiren vermochte. Welcher Unterschied bestünde denn zwischen einer blühenden und befangenen Anfängerin und einer vollendeten Künstlerin, wenn man nur auf Frische und Vollklang, auf die Jugend des Organs Werth legen wollte? Ein nur auf materielle

Sinnenbefriedigung gerichtetes Urtheil wäre wahrlich des Künstlers und eines sogenannten gebildeten Publicums unwürdig! Leider ist man in unserer Zeit nur zu sehr darauf angelegt, rohe äußerliche Vorzüge so roh als möglich zu betonen. Weit entfernt, an einen Verfall der Kunst im Ganzen in unsern Tagen zu glauben, vielmehr fest überzeugt von einer größeren Anerkennung des heute Geleisteten in künftigen Zeiten, können wir uns dennoch nicht verhehlen, daß die Kunst des Gesanges allerdings zu einer wenig glänzenden, (vielleicht wol nur transitorischen) Periode gekommen, und daß besonders seit den letzten fünfundzwanzig Jahren eine quantitative und qualitative Verringerung ihrer Repräsentanten eingetreten ist. Seit Rossini's Opern mehr und mehr von der Bühne verschwinden, geben sich die Sänger nicht mehr die Mühe, singen zu lernen. Es ist gar nicht mehr die Rede davon, eine fleißige Jugendbildung dem öffentlichen Auftreten vorangehen zu lassen; ein paar Jahre scheinen übergenug zum Studium, ja ein paar Monate, eine Reihe von gegebenen und genommenen Stunden, sind dem Meister und Schüler, und dem Publicum zu seinem eigenen Schaden, hinlänglich. Das Biegsammachen, Bilden, Stärken und Beherrschen des Organs ist fast eine Sage geworden. Daher kommt es denn, daß das Publicum, an guten Gesang nicht mehr gewohnt, nur nach frischen Stimmen verlangt, und diese einer allmäligen reifen Bildung ermangelnden Stimmen die Frische bald einbüßen, und das Publicum nun viel länger mit verdorbenen Stimmen sich begnügen muß, als es an der Frische Genuß fand. Die besten Sänger geben es eben wie es kommt, gut oder schlecht, und die Uebrigen schreien was sie können. Eigentliches Singen, das die Melodie wie auf einer schönen Geige, von geschmackvollen Arabesken umlaubt, ertönen ließe, mit Verzierungen, die wie die Fassung eines Rubins nur zum Erhöhen des Glanzes, zum Spielen des vollen Feuers beitrügen, ist ein Fremdwort im Künstlerlexicon geworden, und es möchte in dieser Beziehung schwerlich ein Name zu finden sein, der was Methode und Virtuosität, Gefühl und Ausdruck in jeder Leistung angeht, neben der Schwester der Malibran auch nur genannt werden, geschweige denn mit ihr wetteifern dürfte. Wir betonen dies um so mehr, als in Ermangelung rechter Sänger die junge Generation nur zu leicht geneigt ist zu glauben, die von den Alten mit Recht beklagte verlorene Kunst habe nur in sinnlosen Rouladen, in gedankenarmen Notentiraden bestanden, und, wenn sie ältere Compositionen ohne Geist und Gemüth nach dem todten Buchstaben ausführen hört, sich vorstellen könnte, die ehemaligen Sänger hätten es auch nicht besser gemacht; als wenn man nicht gerade die Mittelmäßigkeit an dieser manchmal geschickt mechanischen, aber auch nur mechanischen Nachahmung erkennte! Bei Frau Viardot dient, wie bei allen großen Vortragenden, bei denen das heilige Feuer der Poesie nicht mangelt, die Virtuosität nur zum Ausdruck von Idee, Gedanken, Charakter eines Werkes oder einer Rolle. Die Virtuosität ist nur dazu da, daß der Künstler im Stande sei, Alles zu können, was er will; aber zu dem Ende ist sie auch unentbehrlich, so unentbehrlich, daß man sie nicht genug pflegen kann. Man weiß sie besonders zu schätzen, wenn man sie durch Künstler repräsentirt sieht, bei denen sie nicht ein Parade-, sondern ein Ausdrucksmittel der Empfindung alle Fülle der Sprache gewährt.

Frau Viardot hat sich eine Woche lang in Weimar aufgehalten, und während dem zwei Rollen im Hoftheater gegeben, Norma und Rosine. Sie ist ebenso vollendet in der ersten als in der letzten, und auf welcher Bühne Europas immer an den beiden Abenden jene Opern hätten gegeben werden mögen, es war keine die uns nicht um die erste Norma, um die erste Rosine beneiden mußte. Wer hätte es ihr auch in dem Pathos gleich thun sollen, mit welchem sie die tragische und immer ergreifende Partie der druidischen Priesterin spielte? Freilich wird dabei die Sängerin, wie der Componist von dem dankbaren Libretto unterstützt, das man als das beste unter den neueren Opere serie betrachten kann. Der besten Tragödie von Soumet, eines ernsten, hoch hinauswollenden Dichters, entlehnt, dessen „Divine Epopée" mit ihrem gewagten Stoff, ihrer schönen Diction und erfindungsreichen Bildern einem zu baldigen, unverdienten Vergessen anheimgefallen, bietet das Libretto zu Norma Situationen von einem noch unerschöpften und vielleicht auch dann noch nicht erlöschenden Interesse, wenn die musikalischen Formen, in die sie hier eingekleidet erscheinen, uns so fern stehen, daß wir sie nur nach ihrem psychologischen Verhältniß beurtheilen werden. Es wird immer Frauen geben, die durch religiöse Gelübde sich ewiger Jungfräulichkeit weihen, sowie sie durch ihr Geschick berufen sein können, politischen Charakter zu bekleiden. Der Liebe wird immer die Kraft innewohnen, Frauen zum Meineid an ihrem Gelübde, ihrem Glauben, ihrem Vaterland zu verleiten. Die Eifersucht wird immer in dem Grade fieberhafter werden, als die Leidenschaft verbrecherischer war. Wenn der Contrast der naiven jugendlichen Empfindungen eines kaum dem Leben geöffneten, Schmerz und Wonne bewußtlos hingegebenen Herzens mit einer von Leid, Schmach und Opfern sich nährenden Liebe uns ergreift, so wird er uns eben immer ergreifen. Mütterliches Bangen mit liebender Verzweiflung im Streit wird weibliche Gemüther und selbst männliche immer rühren, denn wer vermöchte kalt zu bleiben, wenn ein Weib, wie eine Prophetin, eine Königin geehrt, um sich nicht von dem Geliebten verlassen zu sehen, den schmachvollsten Tod wählt? — Das Gebet zur „keuschen Göttin" sang Frau Viardot in einem so reuigen, inbrünstigen, herzbefangenen Ton, der uns augenblicklich in die entsprechende Gefühlstonalität hob, wie wir sie früher nie in

dieser ersten Scene empfunden hatten, den sie aber im Schluß dieses Auftritts durch die ganz eigne Art ihres Vortrages so mächtig anschlägt, daß ihre Stimme wie die Herzensschläge der Priesterin, alle Andern übertönte. Ihr Duett mit Adalgisa war von Cadenzen durchwebt, welche den verschiedenen Momenten dieses Gesprächs ein glänzendes Relief gaben. Im Final-Trio wirkte sie besonders durch die eigenthümliche schmerzliche pathetische Weise, in der sie die Worte wie von Zorn und unterdrücktem Schluchzen unterbrochen, intonirte. Für das angstvolle, verzweifelnde Beben im zweiten Acte fand sie in langgehaltenen Noten, in wuthvollen Läufen und in höhnischen Passagenwirbel die eigenthümlichsten, tiefgehendsten Accente, bis sie in der letzten Scene von den Worten: „in dieser Stunde“... sich zur höchsten Weihe tragischen Ernstes erhob. Durch ein sinnig und neu intentionirtes Spiel, durch edle, stolze Gebärden das Gegebene mit einer wundervollen Beredtsamkeit erfüllend und ergänzend, weiß sie die Spannung dieser letzten Augenblicke fortwährend zu steigern, bis sie unverhoffte Thränen auf des Vaters Hand erblickt, und nun, da sie ihn gerührt und betroffen vor ihrem ungeheuren Schicksal sieht, mit einer convulsivischen Heftigkeit die Hand des Sever mit der des Vaters auf ihrem Herzen vereinigt, als wollte sie durch diese einem unentrinnbaren Tode zu dankende Versöhnung dem Leben noch eine höchste, unmöglich geglaubte Freude entringen, dann ungeduldig zu sterben verlangt, um diese letzte Gabe des Daseins unentweiht im Grabe zu tragen, ungestüm den Trauerflor fordert, um ein büßendes Opfer sich gefaßt und hingebend in seine Falten zu hüllen. Wir haben diesen Schluß niemals so hinreißend spielen sehen, und gestehen gerne, daß wir, seit Norma zuerst mit allem Reiz der Neuheit gegeben wurde, sie nie mit einer so bis in jede tiefste Faser des Charakters dringenden edlen Leidenschaftlichkeit auffassen sahen.

Der „Barbier von Sevilla“ gehört zu den Meisterwerken, von denen es banal geworden ist, zu sagen, daß sie keine schwache Nummer, keine halbgelungene Situation, keinen einzigen unnützen, überflüssigen Transitionsmoment enthalten. Leben, Feuer und Lust rollen gleich üppig in allen Adern des Werkes; jede Figur ist ein komischer Typus, der in jedem Gedächtniß lebt, jeder Phantasie geläufig ist. Das einer der brillantesten Productionen der französischen Literatur entnommene Libretto, wenn es auch nur einen schwachen Schattenriß des Originals giebt, hat nichtsdestoweniger das Genie des Componisten zu einem ebenbürtigen musikalischen Meisterwerk gereizt. Die Oper gehört zu denen, welche von allen großen Bühnen mit einer besondern Sorgfalt hinsichtlich der Rollenbesetzung gegeben wird, die dann nur aus ersten Mitgliedern besteht, um das Interesse für jede Scene zu erhöhen. Die Italiener geben sie mit unvergleichlichem Entrain; ihre schelmische Ironie, ihr feiner Gaunerhumor, ihre spitzfindige Drolligkeit artet nie ins Burleske aus. Sie überladen das Costüm nicht, geben aber dafür ihren Tournüren einen so charakteristischen Ausdruck, daß nie ein störendes Mißverhältniß zwischen lebhafter Musik und gezierter, steifer Haltung zum Vorschein kommt, wie dies in Deutschland nicht selten der Fall ist. — Wir haben in den schönen Zeiten der italienischen Pariser Oper während der Restauration und Juliperiode alle möglichen Berühmtheiten in diesem Werke glänzen sehen. Wir bewunderten Manuel Garcia als Figaro, den selber Lablache in dieser Rolle, ehe er den Bartolo übernahm, nicht zu übertreffen vermochte. Wir haben Rubini und Mario als Almaviva und Rossini selber mit einer unglaublichen Champagner-Lebhaftigkeit und allem sprudelnden Witz seines Accompagnements die Hauptstücke seiner Oper, besonders Figaro's Arie und die Calumnia, vortragen hören. Unter allen hochgefeierten und reizenden Rosinen aber, die wir bewunderten und applaudirten, ist nicht eine, die Pauline Viardot in Gesang und Spiel die Palme streitig machen könnte. Die graziöse Lieblichkeit ihrer Coquetterie, ihre backfischartige und doch nicht ungezogene Widerspenstigkeit, ihre entschieden lebhafte und dennoch züchtige Gebärde, ihr vornehmes Schmollen, ihre höchst elegante Spitzbüberei im Hänseln und Necken, geben ihr einen Doppelzug von List und Seelengüte, der die Leidenschaft des verliebten Grafen höchst erklärlich macht. Die wenigen Worte: „Der Sieg ist mein“ sind durch das pikante Wenden und Anschmiegen ihres Gesanges ein kleines Meisterstück von Feinheit und mädchenhafter Schalkhaftigkeit. Statt wie es meist üblich ist, während der großen Arie Bartolo's die Bühne zu verlassen, bleibt sie gegenwärtig und weiß fortwährend durch ein reizendes Spiel zu fesseln, durch eine Mimik, die musterhaft genannt werden muß, durchaus nicht outrirt ist, und Vielen sehr zur Nachahmung zu empfehlen wäre, die nicht zuzuhören verstehen, nicht wissen, was sie mit ihrer Person anfangen sollen, wenn sie nichts zu sagen haben. Der ganze erste Act ist nur ein Triumph für Frau Viardot; kein Wort, das sie nicht mit dem entsprechendsten Gebärdenspiel begleitete, kein Tact, den sie nicht mit einziger Meisterschaft sänge! Dennoch übertrifft sie in der Gesangkunst des zweiten Actes sich selber, wenn sie den unerschöpflichen Reichthum ihrer Coloratur und ihres seelischen Ausdrucks in den spanischen Liedern und in Chopin's berühmter Mazurka entfaltet. Wie sie da mit dem Goldstift ihrer Stimme die kühnsten Regenbogen in die Luft zeichnet, und dann mit Schwalbenraschheit aus der Tiefe in die Höhe sich schwingt, und auf dem Triller wie auf einem Zweige ruht und dessen Thautropfen in perlenden kecken Cadenzen herunterschüttelt! Auch mit Gaben ihres Clavierspiels erfreute sie hier das Publicum, wenn sie präludirend oder phantasirend reizende Einfälle erhascht, ehe man noch Zeit hatte sich darauf zu besin-

nen. Jeder Ton stimmt auch hier mit der Vollkommenheit der ganzen Rolle zusammen, die nur durch die Schlußvariationen aus Cenerentola mit ihrem blendenden von hundert Dunstperlen funkelnden Spinngewebe von Tönen gekrönt werden kann.

Hoffentlich stehen wir nicht so im Lichte eines Zukunftsphilisters, daß es Verwunderung erregt, wenn wir so ausführlich auf die Vorzüge nicht nur einer großen Künstlerin, deren Freundschaft uns seit mehr denn zwanzig Jahren so werth, oder der Opern selber eingehen, deren Aufführung wir uns sonst so wenig angelegen sein lassen. Wir haben die italienische Schule nie in Italien verkannt; wie sollten wir die Glanzepoche der italienischen Bühne vergessen können, an deren Himmel so viele Sterne erster Größe prangten? Aber Deutschland ist nicht Italien, und wenn dort schon die geeigneten Sänger mehr und mehr eine Seltenheit werden, wieviel schwerer muß es dann nicht diesseits der Alpen sein, fähige Interpreten für eine Musik zu finden, deren entschiedene und oft bedeutendste Wertheshälfte in der Ausführung des Virtuosen liegt, und deren Leidenschaft, deren Mark und Quintessenz dem deutschen Publicum wie den deutschen Künstlern immer fremd bleiben wird und wenn sie Jahrhunderte lang daran singen und daran hören. Ueberdies zählen Norma und der Barbier zu den gelungensten Producten dieser Schule, und werden stets unter ihren glücklichsten Mustern genannt werden. Andrerseits leugnen wir nicht, daß die Befriedigung in Frau Viardot noch einmal eine jener Sängerinnen der besten Zeiten, mit all ihrem geistvollen Nachtigallgeschmetter und ihren Tönen aus tiefer Seele zu hören, eine so vollständige war, daß wir sie möglicherweise wol auch in Opern die uns weniger zusagen, und für deren Compositionswerth wir bei dem besten Willen keine hinreichende Vertheidigung fänden, ebenso erfreut und laut begrüßt haben würden. Gehört es doch zu den Privilegien des darstellenden Künstlers, in Oper wie in Drama, selbst schwächeren Gebilden ein Leben einzuhauchen, daß nur er verleihen kann, Werken einen in der Entwickelung seiner Gewalt und Phantasie liegenden Reiz anzueignen. Es wäre pedantisch, dem Ausübenden dieß Vorrecht verkümmern zu wollen, das ihn für so manches andere, mit der kurzen Dauer seines Wirkens Unvereinbare, entschädigen muß. Er hat das Recht darauf, an Intensität und Reichlichkeit des Beifalls, an Freiheit in der Macht und Behandlung zu gewinnen, wo er durch die ephemere Vergänglichkeit seines Auftretens Einbuße leidet. Erlaubt ist es dem Virtuos, den Schimmer seiner Poesie auf wenigbedeutende Gegenstände zu werfen, wenn nur dieser Schimmer überhaupt nicht fehlt. So hätten wir Frau Viardot in jeder Rolle, mit deren Gabe sie uns hätte beschenken mögen, mit Freuden applaudirt, und empfanden ein fast schmerzliches Bedauern darüber, daß widrige und unvorhersehbare Umstände uns des Vergnügens beraubten, sie als Azucena in Verdi's Trovatore zu bewundern, welche sie auf Verlangen Ihrer Königl. Hoheiten des Großherzogs und der Frau Großherzogin schon zugesagt hatte. Wir vermißten sie auch im Hofconcerte am ersten Januar, in welchem sie uns den dritten Act der Desdemona versprochen, der aus ihrem Munde schon so oft begeisterte und entzückte, und den wir so gern von ihr wiedergehört hätten.

Das Concert des Hrn. Hans von Bülow im Saale der Singakademie zu Berlin am 14. Januar*).

Schon im vergangenen Winter hatte H. v. Bülow ein großes Concert mit Orchester gegeben, dessen Zweck darin bestand, die Berliner musikalische Welt mit den Werken der neuen Richtung, welche langsam aber sicher festen Boden gewinnt, bekannt zu machen. Obschon dieselbe wenig von den officiellen Repräsentanten der musikalischen Institute in Schutz genommen wird, hier wie anderwärts, so bemächtigt sie sich nichtsdestoweniger des allgemeinen Geschmacks; denn sie bildet ihre Partei aus allen jungen Talenten, aus allen denjenigen, welche die Musik nicht als Handwerk, sondern als Kunst behandeln, aus allen denjenigen, welche nicht durch bequeme Vorurtheile ihre Faulheit zu beschönigen suchen, sondern sich der lohnenden Mühe unterziehen, selbständig zu urtheilen, um ihre Begeisterung für die Kunst aus dem lebendigen Quell zu schöpfen, aus dem Quell, der ewig neue Formen für einen neuen Ideengang schafft und gestaltet.

*) Anmerk. d. Red. Was im vorigen Jahre bei dem ersten dieser Concerte sich nicht thun lassen wollte, sollte diesmal zur Ausführung kommen: ein Besuch unsererseits in Berlin, um den Stand der Dinge aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Wir hatten deßhalb auch die Absicht, selbst eine Besprechung des oben erwähnten Concerts für d. Bl. zu liefern. Noch während unserer Anwesenheit in Berlin jedoch waren bereits zwei Berichte darüber hier eingegangen. Wir änderten deßhalb unseren Plan, und nehmen zunächst den einen derselben hier auf, ohne jedoch auf die von uns zu gebende Besprechung ganz zu verzichten, die wir dafür in der nächstfolgenden Nummer mittheilen werden. Der Grund, weshalb wir obiger Beurtheilung zunächst eine Stelle einräumen, ist der, daß in derselben viele gute Elemente zur Würdigung des unseren Lesern jedenfalls bereits bekannten Vorfalls sich finden. Wir selbst aber haben vielfach Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, welche Getheiltheit der Meinungen — um nicht zu sagen Unklarheit — über die Frage im Allgemeinen noch gegenwärtig herrscht. Ist nun in Obigem dieselbe auch noch nicht vollständig gelöst, so enthält dasselbe doch, wie gesagt, vielfach brauchbare Beiträge. Wir selbst werden in nächster Nummer versuchen, die entscheidenden Gesichtspuncte aufzustellen.

Dadurch, daß Bülow in diesem Winter ein zweites, (wie er selbst es auf seinem Programm bezeichnet) dem vorjährigen ähnliches Concert veranstaltete, schlug er ohne Zweifel den einzig richtigen Weg ein, um die Werke der neuern Musik zu schnellerer und gerechterer Anerkennung zu bringen; denn durch lebendige Vorführung derselben vor das unbefangene Publicum müssen über kurz oder lang die Verläumdungen und Schmähungen der Falschheit und des Hasses verstummen und in nichts zerfallen. Sollte etwa die Musik des Rechtes beraubt sein, welches so einstimmig den bildenden Künsten zugestanden wird, die Meisterwerke einer neuen Schule auszustellen, gleichviel, ob dieselbe auch mit mancher alten Ueberlieferung bricht, und eben deshalb sich dem ungünstigen Vorurtheil vieler mittelmäßiger Künstler aussetzt, welche sich nur in der breitgetretenen Straße der Routine zurechtzufinden wissen, und einer oberflächlichen, frivolen Menge, welche sich in Nichts vertiefen will, sich mit schon vorgefaßter Meinung begnügt, und die zum Verständniß des Neuen erforderliche Anstrengung des Geistes scheut?

Das Bülow'sche Concertprogramm dieses Jahres bestand, wie das des vergangenen, hauptsächlich aus Werken der drei Meister, welche das sogenannte „berüchtigte Triumvirat" bilden — Berlioz, Wagner, Liszt. Von ersterem die Ouverturen zum „Corsar" und zu den „Vehmrichtern", sowie eine Arie aus „Cellini"; vom zweiten das Vorspiel zum „Lohengrin" und das Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser"; von letzterem die „Ideale" und die Heine'sche „Loreley"; außerdem das G dur Concert von Beethoven, die „Liebesfee" von Raff, und „Barcarole" von Schubert. Ein zahlreiches, ebenso gewähltes als elegantes Publicum hatte sich eingefunden. Den folgenden Tag nach diesem Concert, welches ein ungewöhnlicher Vorfall zum Gegenstand einer Streitfrage gemacht hatte, waren alle Zeitungen beschäftigt, ihren Bericht zu erstatten. Vor allem ist es anzuerkennen, daß, sowenig Wohlwollen man auch den Ansichten widmet, welche Bülow mit solcher Consequenz und Energie vertritt, man dennoch nicht umhin konnte, seinem genialen poetischen Spiel, seiner überraschenden Mechanik, sowie seinem Talent als Dirigent, eine fast einstimmige enthusiastische Bewunderung zu zollen. Das Orchester löste seine Aufgabe, deren Hauptschwierigkeit in der Neuheit bestand, mit höchst lobenswerther Präcision, Auffassung und Hingebung. Frau von Milde, eine Sängerin aus der Weimar'schen Schule, und gegenwärtig die vollendetste Darstellerin in den Wagner-schen Partien, welche sie mit dem tiefsten Erfassen ihres zugleich erhabenen und anmuthigen Zaubers geschaffen hat, theilte mit dem berühmten Pianisten die lebhafteste und vollständigste Anerkennung, die ihrer eigenthümlichen und tief innerlichen Vortragsweise von allen Seiten zu Theil wurde. Straus, welcher das Violinstück von Raff spielte, wurde gleichfalls mit gebührendem Lob erwähnt, da er durch seine Leistung sich in die Reihe der besten Virtuosen stellte. Aus diesem kurzen Resumé erhellt zur Genüge, daß dieses Concert ein über dem gewöhnlichen Niveau stehendes war, in welchem dem Publicum nur das geboten wurde, was die Aufmerksamkeit wahrer Kunstfreunde zu fesseln beanspruchen konnte.

Wagner ist gegenwärtig nicht mehr ein Gegenstand heftigen Streites; sein Genie ist schon überall, wenn auch nicht jubelnd begrüßt, doch wenigstens anerkannt. Auch haben die beiden Stücke von ihm durchaus keine Opposition hervorgerufen; man fühlte die ganze Poesie in der Vision des heiligen Graals, und die Kritik erging sich in sehr convenablen Phrasen darüber. Berlioz wurde mit seinem „Corsar" weniger verstanden. Dieser Meister besitzt nicht eine solche Abrundung, ein solches vollkommenes Gleichgewicht der Proportionen, wie Wagner und Liszt: man kann demnach auch recht wohl begreifen, weshalb seine Werke noch mit einer gewissen Befremdung gehört werden, so gewiß es auch ist, daß er nur einige Jahre todt zu sein braucht, um selbst mit seinen Anomalien für einen der größten Meister erklärt zu werden, und in seinen großartigen, staunenerregenden, unverkennbaren Vorzügen die gerechteste Anerkennung zu finden. Aber worin sonst, als in vorsätzlicher Böswilligkeit, kann der Schlüssel zu dem so grundlosen Herunterreißen, zu der so beleidigenden Aufnahme des Liszt'schen Werkes gesucht werden, welches jeder nur einigermaßen aufrichtige und anständige Musiker ohne Widerrede für eine der glücklichsten Schöpfungen unserer Zeit erklären muß? Durchweht vom Hauche der edelsten und erhabensten Gefühle, in krystallener Reinheit der Form und bewunderungswürdiger Einfachheit des Ausdrucks, entspricht es in Wahrheit durch seine hohe Idealität dem Gedichte, nach welchem es seinen Namen führt. Bei Gelegenheit dieser symphonischen Dichtung ereignete sich der Vorfall, dessen wir oben erwähnten, und der, obwol von den Journalen getadelt, doch im Saale sowie in der Meinung aller Feinfühlenden, eine wohlbegründete Nachsicht fand. Jedermann weiß, daß Bülow nicht nur Liszt's Schwiegersohn ist, sondern von demselben bereits seit zehn Jahren wie ein leiblicher Sohn geliebt wird, während welcher Zeit der junge Mann, schon innig mit Wagner befreundet, bevor er Liszt kennen lernte, mehrere Jahre in Weimar zubrachte, sich mit aller Kraft mit Wort, Feder und That bei dem Kampfe bethätigte, den Liszt für die Werke des jetzt berühmten Tondichters unternahm, und sich allmälig zu hervorragender Bedeutung in der Partei der sogenannten „Zukunftsmusiker" emporschwang. Jedermann weiß, daß Liszt nicht nur ein mit dämonischer Gewalt wirkender Virtuos war, sondern daß sein Geist einer von denjenigen ist, welche die verschiedenartigsten Fähigkeiten vereint umfassen; seine Gedanken sind tief, seine Feder gewandt, sein Geschmack

und Tact weltlich und fein gebildet, sein Gespräch diamantengleich von Geist funkelnd; dabei ist er durch und durch ein Mann von Herz und Ehre, der alle Armen mit Wohlthaten überschüttet und allen talentvollen und strebsamen Männern die Hand geboten hat zu jedwedem rühmlichen Unternehmen für die Kunst; und Niemand kann behaupten, daß diese Thatsachen solche Zeitungsenten sind, wie deren jüngst eine ganze Kette über den Ocean aus Amerika nach dem fernen Schweden wanderten. Jedermann hat also eingesehen, daß eine Beleidigung Bülow's in seinem tiefsten Künstler- und Freundesgefühl, eine Beschimpfung Liszt's in seinen edelsten, uneigennützigsten und reinsten, nur den Höhen der Poesie geweihten Bestrebungen, ein sehr unpassendes Verfahren angesichts des Publicums war, und daß Bülow dasselbe nicht ohne ostensiblen Protest vorübergehen lassen konnte. Man mußte erröthen über eine Rohheit, welche allen Gesetzen der guten Sitte zum Hohn, zwei berühmte Künstler mit jenem Zeichen der Mißbilligung angriff, das nur dann zu rechtfertigen sein kann, wenn die Kunstleistung das Anstandsgefühl eines aufgeklärten und gebildeten Publicums gröblich verletzt. Und in der That zeigte sich die ganze Versammlung einverstanden mit dem Verweise, welcher von Bülow den also gegen alle gute Sitte Verstoßenden gegeben wurde. Nach dem Schluß der „Ideale" fing das Publicum an zu applaudiren; es war sympathisch berührt, es war ergriffen. Die Opposition, bestürzt über diesen Sieg, der allein durch die unmittelbar wirkende Schönheit des Werkes von einem gegenwärtig allerseits angefeindeten Musiker errungen war, wollte diesen Sieg durch Zischen bestreiten. — Da trat Bülow vor und forderte die Zischer auf, den Saal zu verlassen, da ein solches Verfahren in diesen Räumen nicht üblich sei. Betrachten wir dieses Factum. Es ist nicht unwichtig, zu untersuchen, ob Bülow im vorliegenden Falle zu solchem gewagten Einschreiten befugt war? Aux grandes causes, les grandes fanatismes; aux grands meaux les grands remèdes, sagen französische Sprüchwörter. Wir wollen durchaus nicht Bülow zu Liebe als allgemeinen Grundsatz aufstellen, daß jeder Concertgeber befugt sei, von seinem Publicum in besonderer Ansprache Stillschweigen zu verlangen, und ihm somit die laute Aeußerung des Mißfallens zu verbieten. Der Künstler setzt sich persönlich dem freien Urtheil eines jeden aus, der an der Casse sein Billet kauft, und wenn er das wenig harmonische Geräusch des Applaudirens gern zugesteht, so darf er andrerseits sich doch dagegen streuben, daß ein anderes Geräusch ihm das Mißfallen anzeigt, welches er hervorruft. Da die Kunst ebenso wie Tugend und Laster ihre Abstufungen im Guten und Schlechten hat, so sind diejenigen, die ihren Offenbarungen lauschen, auch vollkommen berufen, dasjenige zurückzuweisen, was ihnen unwürdig und gemein erscheint, und begeistert anzuerkennen, was sie ergreift und bewegt.

Doch keine Regel ohne Ausnahme. Ohne der Regel im mindesten nahe treten zu wollen, scheint uns doch die Ausnahme hier auf der Hand zu liegen. Fürs erste kann man einen Concertsaal, wie den der Singakademie, nicht in gleiche Linie stellen, weder mit einem Theater, noch mit irgend einem Locale, wo man stümperhafte, unwürdige Kunstaufführungen zu erwarten hat. Durch ein selbstverständliches Uebereinkommen, wie es freilich in einem Lande der Wilden nicht zu finden wäre, in den Hauptstädten aber der civilisirten Welt sich herzustellen pflegt, betrachtet man gewisse Räume als Zusammenkunftsorte für vorzugsweise künstlerische und ernste Vorträge vor einer gewählten, gebildeten und wohlerzogenen Versammlung. Die Zuhörer sind daselbst weniger zahlreich, weniger gemischt als in einem Theater; in dem Theater giebt es Abonnenten, gewisse Stammgäste, denen zugemuthet werden kann, mißliebige Werke, Stücke, Künstler oder Inscenirungen vielleicht hundertmal zu sehen; ihnen bleibt kein anderes Mittel, als durch Zischen dagegen zu protestiren. Und wie selten macht man von diesem Recht Gebrauch! Wie viel Schlechtes, Mittelmäßiges läßt man nicht stillschweigend vorübergehen! Wer will das leugnen? Ein ähnliches Recht wird sich das Auditorium von selbst nehmen bei gewissen Concerten, wo die Heiterkeit sich einstellt ohne beabsichtigt zu sein. — Das in Rede stehende Concert nahm aber einen ganz besonderen Ernst in Anspruch, und zog die Aufmerksamkeit der ganzen Künstlerschaft und der Elite der gebildeten Welt auf sich. Das Programm war vorher bekannt: es enthielt die Namen der berühmtesten und geachtetsten Meister der neuer Kunst; jederman aber, dem das Anhören von deren Werken eine Pein zu werden drohte, stand es ja frei davon zu bleiben. Wie soll man es also billigen oder rechtfertigen, daß eine gewisse Coterie sich Demonstrationen erlaubte, die durchaus nichts bewiesen und durchaus kein Resultat haben konnten? Die Illoyalität der Kriegführung gegen die ganze neuere deutsche Musik (denn auch Berlioz schließt sich wesentlich derselben an) ist dem Publicum nicht mehr unbekannt, es weiß schon woher dergleichen kommt. Diese Illoyalität ist ungeschickt, zu verbissen, als das sie nicht schon längst vor dem gesunden Menschenverstand hätte lächerlich werden sollen. Wer also könnte wol irgend welchen Werth legen auf das Zischen einer Hand voll Leute, die schon mit eben diesem Vorsatz, ohne eine Spur von künstlerischer Gesinnung den Saal betreten? Sind sie nicht bereits hinlänglich bekannt diese Gegner, ohne Schaamröthe auf der Stirn, ohne ein lebendiges Gefühl im Herzen? — Bülow konnte ihnen nicht die Thüre verschließen. Indessen wenn ein Mann von Ehre es auch nicht scheuen wird denjenigen zu begegnen, deren Gesinnung ihm feindlich ist, so darf er doch nicht zugeben, daß man sie in seiner Gegenwart auf eine beleidigende Weise äußert.

Insbesondere aber gegen ein Werk und eine Persönlichkeit, welche, beim Himmel, — die vollste Achtung der Künstlerschaft sowie der Gesellschaft beanspruchen können.

Sollte jemand finden, daß im Zischen, als dem Gegensatz zum Applaudiren, nichts Beleidigendes und gegen den Anstand Verstoßendes liegt, so wäre eine Grenze gar nicht mehr zu ziehen, und man könnte am Ende erwarten, daß bei vorkommender Blumenspende vonseiten des Publicums die Opposition durch Bombardiren mit faulem Obst, oder wie in Genua zwei sonst gefeierte Schwestern und Sängerinnen erfuhren, mit Schuhen und Stiefeln, als ultima ratio ihre Unzufriedenheit zu erkennen giebt, ein Gebrauch, der bis jetzt, Gott sei Dank, noch nicht aus Welschland in unsere deutsche Heimat übergesiedelt ist. Wir gratuliren uns ebenso, daß gespannten Leuten die Ohrfeige nicht ebenso statuirt und gestattet ist, als der Händedruck und die Umarmung zwischen Freunden. Unserer Meinung nach ist bei Kunstleistungen, die einen berühmten und geachteten Namen tragen, das Enthalten der Beifallsbezeugung der einzige für ein anständiges Auditorium zulässige Ausdruck des Mißfallens. Was sollen die albernen hohlen Phrasen: „Man muß die Claque bekämpfen, man darf nicht schweigen zu einem unverdienten Erfolg". Wahrlich es gehören nur offene Augen und Ohren dazu, um einzusehen, daß ein halbes Dutzend Zischer durch den Applaus eines ganzen Publicums durchdringen könnnen. Die Augsb. Allgem. Zeitung berichtet selbst (vom 16. Jan. d. J.) das bei der Aufführung von Cornelius' Oper, der „Barbier von Bagdad", zu Weimar, ein einziger Ladencommis gepfiffen hat, und infolge dessen ging die Nachricht durch alle Journale, die Oper sei ausgepfiffen!! worden. Sollte aber das Zischen noch eine andere Bedeutung haben als bloße Mißfallensäußerung, sollte damit die Aufführung eines Werkes unterbrochen, oder wenigstens für künftige Zeit verhindert werden, so wundern wir uns nur, daß die Herrn Zischer nicht in der bildenden Kunst ein gleichstrenges Wächteramt übernehmen, und auf Kunstausstellungen diejenigen Bilder, welche ihrem Gusto nicht zusagen, etwa mit Tüchern oder sonstigen Dingen verwahren und verhängen, damit sie den Augen der übrigen Zuschauer entzogen werden. Wahrscheinlich würde die Polizei die Herrn Verhänger und Verwahrer selbst verhängnißvoll verwahren, und es ist nur zu bedauern, daß im Concertsaal ein solcher Unfug ungestraft verübt werden darf, obschon dadurch nicht nur hochberühmter Künstler Namen, sondern auch die ganze Versammlung und die anwesenden höchsten Herrschaften verletzt sind.

Indem Bülow durch ein zur rechten Zeit gesprochenes Wort den Plan einer gemeinen Intrigue zu Schanden machte, handelte er nicht anders als wie ein Arzt, der für außergewöhnliche Uebel ein außergewöhnliches Mittel anwendet. Achtung vor dem Componisten, Achtung vor dem anwesenden Publicum bewog ihn zu einem sonst ungebräuchlichen Schritte, der in dem vorliegendem Falle seinen Charakter und seinen Muth nur ehren kann.

Fidelitas Stabilitas.

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

„Comala", (so erzählt nach Macpherson die Tradition*) die Tochter Sarno's, des Königs von Inistore, verliebte sich bei einem Feste in Fingal, der bei seiner Rückkehr von Lochlin nach Agandecca's (seiner Geliebten) Tod, Comala's Vater besucht und gastfreundliche Aufnahme gefunden hatte. Ihre Leidenschaft war so heftig, daß sie, als Krieger verkleidet, Fingal nach Morven folgte, aber bald von Hidallan, einem dem Häuptlinge Fingal's, dessen Liebe sie kurz vorher verschmäht hatte, entdeckt ward. Ihre unbegrenzte Liebe und ihre Schönheit machten einen solchen Eindruck auf Fingal, daß er sie zu seiner Gemahlin zu erheben beschloß, als er Kunde erhielt, daß Frothal mit seinem Heere im Anzuge sei. Fingal ging ihm bis an den Carun entgegen, Comala begleitete ihn. Am Tage der Schlacht läßt er sie auf einer Anhöhe, von welcher sie das feindliche Heer sehen konnte, mit dem Versprechen zurück, wenn er siege, mit sinkender Nacht zurückzukehren. Nach hartem Kampfe siegt Fingal, und Hidallan wird von ihm an Comala abgeschickt, um ihr seine Ankunft anzuzeigen. Um sich wegen verschmähter Liebe zu rächen, erzählt dieser aber, daß die Schlacht verloren und Fingal getödtet sei. Comala's Klagen und Verzweiflung. Sie zieht sich in eine einsame Höhle zurück, um dort zu sterben. Unterdeß kehrt Fingal, von seinen Barden begleitet, zurück, und sucht Comala in der Höhle auf. Comala glaubt bei seinem Nahen, daß Fingal's Geist, umgeben von den Geistern der Erschlagenen, ihr erscheine. Ihr Herz, zugleich von Schmerz und Freude erfüllt, bricht im heftigen Seelenkampfe. Fingal's Trauer über ihren Tod. Hidallan wird verbannt; der Barden Gesang zum Preise Comala's beschließt das Gedicht. —

Dies ist der kurzgefaßte Inhalt der Ossian'schen Dichtung, welche Sobolewski seiner Oper zugrunde legte. Für die Wahl gerade dieser, aus der großen Anzahl der vorhandenen, ist der Umstand ebenso bezeichnend als empfehlend, daß „Comala" die einzige Dichtung

*) Vergl. „die Gedichte Ossian's. Aus dem Gälischen von Ahlwardt". (Leipzig, Göschen, 1839.) Band. 3. Pag. 47. ff.

Ossian's ist, welche im Urtext selbst als „dramatisches Gedicht" bezeichnet, und dem entsprechend durchgehends dialogisirend ausgeführt wurde. Das Dramatische liegt nicht sowol in letzterem Umstand — denn auch in anderen Gedichten Ossian's ist der Dialog eingeführt,*) wenn auch nirgends so consequent, — als in den von Ossian gewählten Situationen. Sein Gedicht beginnt mit der Entscheidungsschlacht Fingal's; Comala erwartet umgeben von ihren Frauen, die Rückkehr des Helden; Hidallan kommt mit der falschen Todesnachricht, später erscheint Fingal mit seinen Barden; Comala stirbt. Aus diesen vier Scenen — deren Dialog zwischen Comala, Darsagrena und Melicoma (Morni's Töchter, Gefährtinnen Comala's) Hidallan und Fingal, mit hinzutretendem Barden-Chor, getheilt ist — besteht das Ganze; den Zusammenhang, sowie die vorausgehenden Begebenheiten erfährt man nur theilweise aus dem Gedicht; zum völligen Verständniß ist die Bekanntschaft theils mit den übrigen Gedichten Ossian's, theils mit dem Commentare Macpherson's erforderlich.

Was Ossian hier bietet, ist also nur die dichterische Gestaltung des Ausgangs der Liebe Comala's zu Fingal, es sind die Schlußscenen eines „dramatischen Gedichts", von dem möglicherweise das Uebrige verloren gegangen ist — eine Hypothese, die übrigens, trotz ihrer Wahrscheinlichkeit, unsers Wissens noch von Niemand aufgestellt wurde. Wenn Sobolewski auf diese wenigen überlieferten Scenen (aus denen er ganz naturgemäß seinen letzten Act gemacht hat, ein vollständiges musikalisches Drama aufbauen wollte, mußte er die ergänzende Handlung (gestützt auf die überlieferten Traditionen und sonstigen Ossian'schen Gesänge) zum größten Theil erst hinzu dichten, wobei seiner poetischen Erfindung nach mehr als einer Seite hin noch ein ebenso berechtigter als ergiebiger Boden zur Ausgestaltung sich darbot

(Fortsetzung folgt.)

*) Z. B. in „Carlnch und Cuthon, Cath Lodnn" rc. Die Bezeichnung als „dramatisches Gedicht" fehlt aber bei den übrigen, wäre auch nicht berechtigt.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 13. Abonnementconcert. 20. Januar. Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine von Mendelssohn, Erlkönigs Tochter, Ballade für Solo, Chor und Orchester von Gade, 9. Symphonie von Beethoven. Die Zusammenstellung der ersten beiden Nummern war durchaus angemessen, der 9. Symphonie wäre man eine Einleitung von gewichtigeren Werken schuldig gewesen. Die Gade'sche Ballade kam nach einer Aufführung als Novität vor mehreren Jahren, zum zweitenmale zu Gehör. Die Intention der nach dänischen Volkssagen zusammengestellten Dichtung ist schön und wirksam gedacht, die Ausführung bleibt aber dahinter zurück. In der äußern Anlage, ähnlich der „Comala" und „Walpurgisnacht", stellt sich bei „Erlkönigs Tochter" als hauptsächlichster Nachtheil die mißliche Gestaltung der zugrunde liegenden Dichtung heraus. Der poetische Kern, welchen die bekannte Ballade „Herr Oluf" enthält, hat zum Zwecke der erforderlichen musikalischen Ausdehnung so ausgebreitet werden müssen, daß die vorliegende Dichtung eine unangenehm formlose Mischung von unvermittelten lyrischen und dramatischen Momenten geworden ist, die aus diesem Grunde auch an der nicht mit Unrecht bei Gade sprüchwörtlich gewordenen verschwommenen nebligen Unklarheit leidet. Das Auftreten des Chors als Rhapsode ist dabei auch keine besonders glückliche Idee und die moralisirende Schlußwendung als Epilog dünkt uns als Ernst zu kindisch, in der ganzen Wendung verfehlt und ungeschickt und als naiver Scherz dem Ernst nicht angemessen. Was die Musik betrifft, so sind wie bei Gade selbstverständlich alle die reichen Gelegenheiten für Tonmalereien zu vielen schönen Klangeffecten benutzt worden — aber es fehlt auch hier, wie in der Dichtung, die geistige Kraft, welche zündend und mit nachhaltender Energie wirkt. Der Componist müßte mehr ins Zeug gehen, er macht zwar Effecte — aber sie wirken nicht, es klingt vieles wirr und phantastisch, aber es klingt auch nur so, die vorwiegende Reflexion läßt es nur selten zu wirklich originellem phantastischem Leben kommen. Fassen wir unser Urtheil zusammen, so ist „Erlkönigs Tochter" zwar ein respectables Werk mit manchen Schönheiten in einzelnen Partien, bleibt aber auf halbem Wege, in der Sphäre des Versuches, stehen. Eine nochmalige Aufführung würde also nur in der beharrlichen Consequenz unserer Programme, sonst aber keine andere Rechtfertigung finden. Nur einige Hände regten sich am Schlusse zu spärlichem Beifall. In der Ausführung der Solopartien zeichnete sich vorzugsweise Frl. Hinkel aus, deren Gesang uns an Wärme und Leben vortheilhaft gewonnen zu haben schien. Frl. Brenken hatte die nur wenig dankbare Sopranpartie, ihre Leistungen entfalteten sich erst in der Symphonie zu größerer Geltung. Des Baritonisten Hrn. P. Schmidt haben wir schon in einem früheren Concert als nur von untergeordneter Bedeutung erwähnen müssen, die vornehmlich in dem Recitativ der Symphonie mit der Würde des Werkes durchaus im unrechten Verhältniß stand. Bei der Aufführung der Neunten müssen wir auch diesmal wieder des „alten Kunstfreundes" gedenken, der alljährlich für diese Feier den Mitgliedern des Orchesters eine ansehnliche Geldsumme als Geschenk unter Verschweigung seines Namens zukommen läßt. 6.

Leipzig. Das fünfte Concert der Euterpe (18. Januar) wurde durch Schumanns tiefsinnige und ergreifende Manfred-Ouverture eröffnet. Dieselbe ging zwar ohne jedes äußerliche Zeichen des Beifalls vorüber, verdient aber als eine der bedeutendsten Erscheinungen der jüngsten Vergangenheit mehr als viele andere conventionelle Ouverturen eine jährliche Wiederkehr auf unserem Concertrepertoire. Unbegreiflich erscheint uns, das keines unserer Concertinstitute Schumann's vollständige Musik zu „Manfred" der Vorführung bisher für werth erachtet hat, obgleich — (oder weil (?) — sie bekanntlich zu den hervorragendsten Schöpfungen

des Componisten aus seiner spätern Periode gehört. — Die Aufführung der Ouverture war lobenswerth, die Ueberwindung der großen Schwierigkeiten zeigte von sorgfältigem Studium und eingehenden Verständniß vonseiten des Dirigenten. — Frau Henriette Hildebrand, geb. Fritzsche aus Dresden sang Scene und Arie aus „Fidelio“ (Abscheulicher) und Lieder von Schumann, Rietz und Rob. Franz. Stimme und Ausbildung standen nicht auf besonderer Höhe, namentlich reichten sie nicht an die Erfordernisse der Beethoven'schen Arie. Im Salon wird sich die Sängerin mit mehr Glück bewegen, ihre Liedervorträge schienen uns dafür zu sprechen, es werden auch da die Unzulänglichkeiten der Mittel eher Entschuldigung finden. Frl. Jenny Hering spielte Weber's Concertstück und zwei Stücke von Chopin und Thalberg. Die junge Dame hatte sich schon in mehreren öffentlichen Vorträgen der Conservatoriumsprüfungen vor dem größeren Publicum vortheilhaft eingeführt. Ihre diesmaligen Leistungen waren ebenfalls trefflich, untadelhaft correct und geschmackvoll. Die poetische Seite der Darstellung trat gegen diese unbestrittenen Vorzüge zurück, wir vermißten auch deßhalb den Reiz, den die sympathische Vertiefung des Künstlers in das Kunstwerk unwillkürlich auf den Hörer ausübt. Die Ausbildung nach dieser Richtung sei der jungen Künstlerin auf ihrer jetzigen Stufe dringend angerathen, ihr künstlerisches Gewissen wird sie dann auch vor der Wahl ähnlicher Fadaisen wie des Thalberg'schen thème original et Etude behüten. Den zweiten Theil des Concertes bildete Beethoven's A dur Symphonie, über deren bewährte Zugkraft wir uns diesen Winter nun schon zum zweitenmale aussprechen können. 6

Magdeburg. Das 1. Concert im Casino wurde mit einer Gade'schen Symphonie eröffnet. Frau Neumüller-Liebert aus Bremen erzielte durch ihren Liedervortrag nicht unbedeutenden Beifall. Daß der Hofconcert-M. Uhlrich aus Sondershausen mit Applaus empfangen und sein herrliches Spiel David'scher und Léonard'scher Compositionen mit einem wahren Beifallssturme gekrönt wurde, kann nach seinen Leistungen nicht wunder nehmen. Im 4. Harmonieconcerte hörten wir Beethoven's A dur-Symphonie. — Die Harfenvirtuosin Frl. Mösner war nach ihren Leipziger Berichten auch für uns von höchstem Interesse. Frl. Deutz aus Cöln gab uns durch Vortrag der Mendelssohn'schen Concertarie, sowie insbesondere durch die beiden Lieder von Nicolai und Kirchner den unzweideutigen Beweis ihrer Künstlerschaft. Eine gewisse Befangenheit ihrerseits machte uns anfänglich besorgt, doch minderte sich dieser Fehler in dem Maße als sie beifällige Anerkennung gewann. — Zum erstenmale nehme ich Gelegenheit, über ein Concert der Loge Harpokrates (der sogen. kleinen Loge) zu berichten. Capell-M. Rosenkranz führte mit seinem Militair-Musikcorps Beethoven's achte Symphonie auf, und zwar mit einer solch technischen Vollendung, daß ich es für Pflicht halte, diesen Aufführungen fernerhin Aufmerksamkeit zu schenken. Mit großem Interesse wurden die Gesangsvorträge von Frl. von Werchlaoska aufgenommen. Uhlrich erntete auch hier Lorbeeren; beim Souvenir de Haydn von Léonar gab sich das innigste Behagen des Auditoriums nach jeder Variation durch rauschenden Beifall zu erkennen. Rosenkranz gedenkt im nächsten Sommer den von ihm hier zuerst vorgeführten „Präludien“ Liszt's „Tasso“ folgen zu lassen. Fast scheint es, als ob für das symphonische Gebiet ein größeres Interesse rege geworden sei; dem erst neulich besprochenen ersten Symphonieconcerte des Theaterorchesters unter Rebling's Leitung reiht sich in kurzem ein zweites an, in welchem wir mit dem „Tasso“ bekannt gemacht werden. Der Tonkünstlerverein hat in kurzer Zwischenzeit schon zweimal das früher hier nie gehörte Octett von Franz Schubert gebracht. Musik-Dir. Mühling beschäftigt sich in den Proben mit Rubinstein's Oceansymphonie. So sucht jeder unserer Musikdirectoren für den Fortschritt sein Scherflein beizutragen!

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Rissen-Saloman befindet sich zu Concerten in Basel.

Niemann von Hannover war zu Gastrollen in Magdeburg.

Frl. Krall vom Hoftheater zu Dresden tritt nebst dem Kammermusikus Seelmann im 5. Concert des Musikvereins zu Zwickau auf.

Feri Kletzer war auf der Durchreise in Weimar und spielte daselbst in einem Hofconcert.

Johannes Brahms ist in Leipzig angekommen, und spielt im nächsten Gewandhausconcert ein neues Clavierconcert seiner Composition.

Frau Schröder-Devrient wird ebenfalls hier zum Orchesterpensionsfondsconcert am 10. Februar erwartet. In demselben soll u. a. die hier noch nicht gehörte Ouverture zu „Rienzi“ von Wagner zur Aufführung kommen.

Musikfeste, Aufführungen. In Königsberg soll in der Woche nach Pfingsten das Andenken an Händel's 100. Todesjahr durch ein dreitägiges Musikfest gefeiert werden. Der erste Tag ist zur Aufführung des „Messias“ bestimmt, der zweite zu einem historischen Concert, dessen Programm aus Werken, die für Händel's Entwickelung von Einfluß gewesen sind, bestehen soll. Für den dritten Tag sind namhafte Kräfte zu einem Künstlerconcert eingeladen worden.

In Berlin soll künftige Woche unter Mitwirkung der ersten Bühnenkräfte, sowie auswärtiger Künstler, darunter Concert-M. David, Leopold v. Meyer, Tenorist Reichardt, die erste der drei zum Besten der Perseverantia für diesen Winter angekündigten Matinéen stattfinden.

Der „Tonkünstlerverein“ zu Prag führte Hiller's „Zerstörung Jerusalems“ unter Capell-M. Skraup's Leitung auf.

In Weimar und Wien werden zur Erinnerung an Mendelssohn's 50jährigen Geburtstag (3. Februar) Concerte veranstaltet. In Leipzig bereitet man den „Paulus“ für diese Feier in einem Gewandhausconcert vor.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Generalintendant Kammerherr v. Hülsen, Capell-M. Dorn und Hofmusikhändler Bock in Berlin haben den Rothen Adlerorden erhalten.

Joachim hat den Guelphenorden vom König von Hannover erhalten.

Todesfälle. Bettina von Arnim ist am 20. Januar zu Berlin gestorben.

Vermischtes.

Kittl, der Director des Conservatoriums in Prag, hat sich von einem schweren Unfall, durch welchen er im vergangenen December den Arm brach, soweit wieder erholt, daß er gegenwärtig das Zimmer nicht mehr zu hüten braucht.

Von der wachsenden Popularität Meyerbeer's in Italien mögen folgende Daten einen Beweis geben: „Robert“ wurde zur Eröffnung des Carnevals in Turin gegeben, ebendaselbst im Theater Victor Emanuel „die Hugenotten“. Der „Nordstern“ ist in Vorbereitung. In Bologna ist „Robert“, in Venedig der „Prophet“ an der Tagesordnung. In Genua wird nächstens Mad. Stoltz die Fides im „Propheten“ singen.

Druckfehlerberichtigung.

In der Recension des Hinrichs'schen Liederheftes von Rob. Franz, Nr. 3. d. Bl., Seite 29, Zeile 5 v. o. muß es statt Objectivismus „Subjectivismus“ heißen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 6. — Den 4. Februar 1859.

Inhalt: Applaus und Zischen im Concert. — Ist die italienische Gesangunterrichts-Tradition noch vorhanden, oder nicht? — „Der Barbier von Bagdad." — „Comala" (Fortsetzung). — Liszt's Rücktritt von der Weimarer Bühne. — Zeitgemäße Betrachtungen (Fortsetzung). — Erste Aufführung des Lohengrin zu Berlin. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes: — Intelligenzblatt.

Applaus und Zischen im Concert.

Von

F. Brendel.

Wie bereits in vor. Nr. erwähnt, überhebt mich der dort mitgetheilte Bericht der Mühe eines ausführlichen Referats über das Bülow'sche Concert. Nur der dabei vorgekommene Zwischenfall soll deshalb hier der Gegenstand einer Erörterung sein, weil dadurch eine Principfrage angeregt wurde.

Um keine Unklarheit zu lassen, berühre ich zuerst noch einmal das Thatsächliche. Als nämlich Liszt's symphonische Dichtung beendet war, erhob sich neben einem ziemlich lebendigen, doch aber keineswegs übertriebenen Beifall eine durch Zischen sich kundgebende Opposition. Applaus und Zischen hatten noch nicht lange gedauert, als der Concertgeber vortrat und zu dem Publicum gewendet die Worte sprach: „Ich bitte die HH. Zischer den Saal zu verlassen, Zischen ist hier nicht üblich." Wie nach einem in nächster Nähe einschlagenden Blitzstrahl erst Todtenstille herrscht, und dann allmälich schnell wachsendes Geräusch sich erhebt, so folgte auf die plötzliche Stille, welche jene Worte hervorgerufen hatten, bald ein dumpfes Gemurmel, Einige, die nicht deutlich gehört hatten, erkundigten sich, sehr Wenige, nur ein paar Personen verließen, wie es mir von meinem dem Ausgang fernen Platze vorkam, wirklich den Saal. Das Gesammtpublicum dagegen war bald beruhigt, und der nicht enden wollende Applaus bei der nächsten Nummer, dem Vorspiel zu „Lohengrin", gab ein deutlich sprechendes Zeugniß, wie dasselbe jene Worte aufgenommen hatte, wie es überhaupt den Vorfall ansah. Leider willfahrte der Concertgeber nicht dem Wunsche einer Wiederholung und erschien auch nicht in Folge des Hervorrufes, was jedenfalls erwünscht gewesen wäre, da es unmöglich seine Meinung sein konnte, der wohlwollenden Majorität entgelten zu lassen, was wenige Gegner verschuldet hatten.

Am andern Tage redete man in musikalischen Kreisen in Berlin von nichts als von diesem Vorgang. Man mißbilligte überwiegend das Verhalten des Concertgebers, und auch die Berliner Presse, obschon dieselbe sich bei weitem gemäßigter zeigte als früher, so daß auch hier schon ein Umschwung des Urtheils sich documentirt, sprach sich — mit Ausnahme E. Kossak's in der „Montagspost" — in tadelndem Sinne aus. So wenig es mir nun einerseits in den Sinn kommt, die Handlungsweise meines werthen Freundes allgemeinhin rechtfertigen und etwa für die Zukunft als nachahmenswerthe Sitte empfehlen zu wollen, so sehr muß ich doch andrerseits darauf aufmerksam machen, daß mit einigen Gemeinplätzen der schwierige Fall nicht abgethan ist, daß im Gegentheil ein gründlicheres Eingehen nothwendig erscheint, wenn man zu einem maßgebenden Urtheil gelangen will. Ich benutze die sich mir darbietende Gelegenheit hierzu, erfreut als Augenzeuge sprechen zu können, da wirklich allen Unbefangenen daran liegen muß, aus solch unerfreulichen Zuständen herauszukommen.

1) Ausführlich bereits und bevor noch die Parteidemonstrationen die Höhe der gegenwärtigen Gehässigkeit erreicht hatten, habe ich mich in meiner Schrift „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft" über die gegenseitigen Beziehungen der Künstler und des Publicums ausgesprochen. Das Letztere ist jenen gegen-

über in der Neuzeit mehr und mehr in eine schiefe Stellung gekommen. Es hält sich, namentlich an einigen größeren Orten Deutschlands, für den Richter, dem der Künstler als Angeklagter vorgeführt wird, es glaubt die letzte inappellable Instanz zu sein, und erscheint darum wenig geneigt, einen Einspruch zu dulden. Allerdings ist die Einwirkung auf die Gesammtheit und eine von dieser zu erwartende Anerkennung letzter Zweck und Ziel aller Bestrebungen für den Einzelnen. Es würde jedoch ein großes Mißverständniß sein, wenn man die Sympathie, welche im günstigen Falle die Menge als Erwiderung entgegenbringt, schlechthin als den Ausspruch einer höheren Autorität ansehen wollte. Ebenso oft im Gegentheil, wenn nicht öfter, wird das Publicum in dem Falle sein, die Rolle eines lernbegierigen Schülers übernehmen zu müssen. Das Urtheil der Gesammtheit darf demnach nicht ausschließlich nur als das einer höhern Macht gelten, die Fälle sind ebenso zahlreich, wo sein Beifall nur das Zeugniß aussprechen kann, durch den Künstler gehoben, in seiner Erkenntniß gefördert zu sein. Das ist der wahre Sinn jedweder Anerkennung vonseiten der Menge. Denn nicht das Publicum ist der Erfinder, sondern die Genies sind es, und der Prüfstein, den das Erstere in der Hand hat, besteht einzig und allein darin, daß es in sich wiederfindet, was jene zuerst ausgesprochen haben.

2) Man kennt die klägliche Stellung der Kunst und der Künstler, wie dieselbe noch im vorigen Jahrhundert bei uns üblich war, namentlich was Schauspieler und Sänger betrifft. Aber auch die Tonkunst an sich erschien in ihrem Range noch keineswegs gleichgestellt jenen schon früher zur Vollkommenheit gediehenen Künsten, welche die Autorität des Alterthums geheiligt hatte. In der Musik sah man überwiegend nur ein besseres Zerstreuungs- ein edleres Unterhaltungsmittel. Die großen Genien der Vorzeit standen vereinzelt, meistens nur auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkt. Erst Beethoven war es, der den Ernst der Sache geltend gemacht und auch der größeren Menge die Augen geöffnet hat über die geistige Bedeutung der Tonkunst. Ist demzufolge nun auch Manches geschehen, wird die Musik jetzt respectirt als eine allen andern Künsten gleichstehende Macht, hat sich weiterhin vieles umgestaltet auch bezüglich der Ausführenden, der Virtuosen, in der Stellung derselben zum Publicum, so erscheint die Kluft doch mehr verdeckt durch glänzenden Schimmer, als daß in Wahrheit ein durchgreifender Fortschritt vollbracht wäre. Noch immer betrachtet man den Künstler als einen vom Publicum durchaus Abhängigen, von dem man verlangt, daß er um die Gunst desselben werben solle, und in alten Anschauungen Erwachsenen fällt es gar nicht ein, welch eine traurige Rolle dieselben auf diese Weise spielen. Grund genug demnach, wenn eine höher strebende jüngere Künstlerschaar bemüht ist, im Geiste der Neuzeit und als ächte Nachfolger dessen, was die großen Männer der Vergangenheit angebahnt haben, aus dieser unwürdigen Stellung sich und ihre Kunst herauszuarbeiten, darauf ausgehend, ein höheres Ziel zu erreichen, und als letzten Maßstab nicht den Beifall oder das Mißfallen der Menge, sondern ihr künstlerisches Gewissen zu betrachten. Oder handeln etwa die namhaftesten Künstler unserer Zeit in einem anderen Sinne? Man betrachte ihre Concertprogramme, und man wird finden, daß dieselben jene leichten Erfolge, die für sie ohne Mühe zu erringen wären, verschmähen, um dem Gediegeneren Eingang zu verschaffen und das Publicum dafür heranzubilden. So Frau Clara Schumann, Joachim, Singer, Damrosch, Bronsart, Bülow, Rubinstein, Jaell u. v. a. Es ist Ehrensache unter ihnen geworden, nicht durch dem Publicum gemachte Concessionen wohlfeile Erfolge sich zu erringen, sondern das Gediegene zu vertreten, unbekümmert um größeren oder geringeren Beifall.

Erhellt schon hieraus, wie die gegenseitigen Beziehungen zwischen Künstlern und Publicum, so wie man dieselben gemeinhin ansieht, nicht richtig erfaßt sind, wenigstens nicht im Sinne und Geiste fortgeschrittener Kunstbildung, so tritt die Unklarheit der Meisten bei Beurtheilung derartiger Fragen noch weit schlagender hervor, wenn wir auf das Speciellere eingehen.

3) Die gegenwärtige Sitte vorausgesetzt in den Antheilsäußerungen des Publicums, so ist es, ganz allgemein betrachtet, nur consequent, daß dem Letzteren auch das Recht zustehen muß, sein Mißfallen ebensogut zu bezeugen, wie seinen Beifall. Ich nehme dieses Recht des Publicums entschieden in Schutz, und bezeichne es als eine übergroße Empfindlichkeit, wenn man sich dadurch verletzt fühlt. Wie es aber erlaubt sein muß, einen ungerechtfertigten Beifall des Publicums als das zu bezeichnen was er ist, als aus Mangel an Einsicht in die Sache hervorgegangen, ~~und~~ einer solchen Versammlung das Recht zu maßgebenden Urtheilen abzusprechen, so muß es auch gestattet sein, einen ungerechtfertigten Tadel zurückzuweisen, und nach Befinden auf die Tadler zurückfallen zu lassen. Es muß Verstand, es muß Einsicht in den Kundgebungen des Publicums sein, wenn man sie respectiren soll, dasselbe muß zugleich durch sein Benehmen zeigen, daß es auch in socialer Beziehung die erforderliche Bildung besitzt, wenn es ihm erlaubt sein soll, sich in irgend welcher Weise zu bethätigen. Ist beides nicht der Fall, so hat es sich — oder wenigstens die betreffende Fraction desselben — gefallen zu lassen, daß es eine Zurechtweisung erfährt. Man verwechsle nicht Freiheit der Meinungsäußerung mit Frechheit, man folgere nicht, — um ein Beispiel aus anderer Sphäre zu wählen — daß eine sich neutral haltende Redaction, die jede berechtigte Meinung zu Wort kommen läßt, dar-

um auch verbunden sei, jedem unberufenen Schreier ihre Spalten zu öffnen. Nun war aber kein Sinn und Verstand in jenem Zischen in Berlin und ein Uebergriff von Seiten des Publicums rief folglich ganz consequent einen solchen vonseiten des Concertgebers hervor. Die Aufführung des Liszt'schen Werkes muß als eine ganz vortreffliche bezeichnet werden, und was die Composition betrifft, so mag man mit mir in den symphonischen Dichtungen die bedeutendsten Leistungen der Gegenwart auf dem Gebiet der Instrumentalmusik oder, wie die Gegner wollen, trostlose Verirrungen sehen: so viel wird unter allen Umständen zugestanden werden müssen, daß der Componist alle die künstlerischen Voraussetzungen mitbringt, – ganz abgesehen von seinen übrigen Verdiensten und großen Leistungen — die ihn befähigen, wie jeder andere anständige Musiker seine Werke mit Grund vor die Oeffentlichkeit bringen zu dürfen. Solchergestalt berechtigte Leistungen aber fertigt man nicht mit Zischen ab. Narren, Charlatanen, Beutelschneidern gegenüber — die Fälle sind vorgekommen — kann man das Mittel des Zischens gebrauchen; bei anständigen Kunstleistungen ist Schweigen das einzig entsprechende Verhalten im Falle entgegengesetzter Ansicht. Im Concertsaale verstoßen die Zischer bei berechtigten Leistungen gegen jede edlere Kunstsitte, und müssen folglich hinausgewiesen werden, ebenso wie die Vorsteher eines Balles das Recht haben, in nicht entsprechender äußerer Erscheinung Auftretende zu entfernen. Nur ein einziger Fall könnte hierin eine Ausnahme begründen, der nämlich, daß die Gegenpartei im Saale zu einem unpassenden Uebermaß in den Beifallsbezeugungen sich hinreißen ließe. Uebertreibungen, mögen sie von der einen oder der andern Seite kommen, sind stets unerfreulich. Ihnen gegenüber mag man daher das Mittel des Zischens anwenden, wolle aber vorher wohl erwägen und genau abmessen, daß man nur die Uebertreibung wirklich treffe, nicht aber gegen das richtige Maß einschreite, denn so gut es der einen Partei erlaubt ist, durch Schweigen ihr Mißfallen zu erkennen zu geben, wird der andern wol das Recht zustehen, in anständiger Weise ihren Beifall zu bethätigen. Wer folglich diesen Punct, wo Recht und Unrecht sich scheiden, gefunden zu haben glaubt, wer den absoluten Maßstab über den Werth eines Werkes in der Hand hat, der zische. Ist er kein so colossaler Thor, sich das einzubilden, so wird es unter allen Umständen besser sein, zu schweigen. Bei blos anständigem Beifall schon zu zischen, würde ebenfalls in die Kategorie roher Ueberschreitung aller guten Sitte gehören. Glücklicher Weise nun aber war von einem Uebermaß in Berlin nicht die Rede. Der Beifall hielt sich in angemessenen Schranken, und die Gegner sind somit durch Vorstehendes unwiderleglich geschlagen und zur Ruhe verwiesen.

Noch sei indeß Einiges zum Abschluß hinzugefügt. Man beruft sich, um das Recht des Publicums zu Kundgebungen des Mißfallen zu vertheidigen, auf andere Veranlassungen, wo ebenfalls Derartiges, und oft auf eben so ungerechtfertigte Weise, vorzukommen pflegt, — auf Kammer- und Gerichtsverhandlungen, auf Demonstrationen der Studenten in den Vorlesungen u. s. w. Man vergißt, daß dem Präsidenten das Recht zusteht, wenn das Publicum sich unangemessen beträgt, die Gallerien räumen zu lassen, daß der Universitätsprofessor seine Zuhörer zurechtweisen kann, daß also überall ein Mittel der Einwirkung da ist, was dem Künstler fehlt. Nur der Künstler allein ist schutzlos. Soll nun dieser, ist die Frage, ohne Weiteres den Unarten Einzelner im Publicum ausgesetzt sein und rechtlos dastehen? Es sind Fälle vorgekommen, wo das Publicum gelacht hat, wenn Künstler mit ungewöhnlichen Instrumenten als Solisten auftraten, oder auch mit Instrumenten, die gewöhnlich nicht zu Solovorträgen benutzt werden, z. B. dem Contrabaß. Will man diese Unarten vielleicht auch vertheidigen und das Publicum in Schutz nehmen? Die betreffenden Künstler sind mit Recht entrüstet gewesen, und ich hätte ihnen gewünscht, daß sie die Energie besessen hätten, wirklich auszuführen, was sie alle in der ersten Aufwallung thun wollten, nämlich sofort wieder umzukehren und den Saal zu verlassen, um dem Theile des Publicums, den es anging, die entsprechende Lection zu geben. Allerdings finde ich das Mittel der Anrede vonseiten meines werthen Freundes auch nicht ganz glücklich gewählt, und würde eine Erwiderung durch die Presse vorgezogen haben. Wer aber trifft sofort das Rechte, wenn die Entscheidung von Secunden abhängt und wer will eine Aufwallung verdammen im Moment einer durch enorme Anstrengung hervorgerufenen Aufregung? Nach dem allbekannten Sprüchwort sind die Leute am klügsten, wenn sie vom Rathhaus kommen.

Schließlich wolle man erwägen, daß es unter allen Völkern der Erde bis jetzt für ehrlos gegolten hat, den Schutzlosen anzugreifen. Nur wo Vertheidigung möglich, ist der Angriff keine Gewaltthat. Die Künstler aber waren bisher in Folge ihrer oben berührten Stellung ohne Waffe, und im Mißverständniß und Mißbrauch des Rechtes der Oeffentlichkeit muthete man ihnen zu, sich jede Beleidigung gefallen zu lassen.

Es handelt sich, wie man sieht, jetzt um eine neue Auffassung des ganzen Verhältnisses: neue Gesichtspuncte der Beurtheilung müssen gewonnen werden, und darum wird es Vielen so schwer, sich zu orientiren, darum das wirre Durcheinander der Zeitungen. Vor allen Dingen muß das Publicum erkennen lernen, daß es nicht blos Rechte, sondern auch Pflichten hat, daß nicht Laune und Willkür, sondern Verstand und edle Sitte sein Benehmen bestimmen müssen, daß es in einer großen Täuschung befangen ist, wenn es von der Oeffentlichkeit einen solchen Gebrauch machen zu können glaubt.

Bin ich folglich weit entfernt, das Bülow'sche Verfahren ohne weiteres gut zu heißen, oder, wie schon gesagt, zur Nachahmung zu empfehlen, so muß dasselbe doch unter den vorliegenden Umständen als ein verzweifelter Schritt, sich Recht zu verschaffen, bezeichnet, und insoweit auch als durch die Verhältnisse begründet anerkannt werden, mit einem Worte, als ein Ausnahmefall, der durch die Ausnahme gerechtfertigt wird.

Wir sind bisher von der Voraussetzung ausgegangen, daß eine wirklich begründete, rechtschaffene Opposition im Publicum vorhanden gewesen sei, daß die Zischer aus Männern bestanden haben, die (wäre das nicht eine contradictio in adjecto) wohl überlegt hatten, was sie thaten.

Der Fall wird ein anderer, wenn man mit Grund vermuthen darf, daß eine solche Opposition nicht aus ernster Ueberzeugung, sondern aus blinder Gehässigkeit, aus Leichtsinn und Böswilligkeit hervorgegangen ist. Hält man eine solche Behauptung für gewagt und zu weit gehend, so erwidere ich, daß man zu dieser Vermuthung geführt wird, wenn man das Beispiel eines Theiles der Presse vor Augen hat, wie sie mit wenig Witz und viel Behagen jede Gelegenheit ergreift, die Aufführung eines Kunstwerkes der neueren Richtung zu einem Spectakelstücke möglichst vielseitiger Demonstrationen zu machen. Es sind Lügen, die sie bei solchen Gelegenheiten mit sichtlicher Vorliebe aufgreift und verbreitet. So hat die Augsb. Allg. Zeit. zuerst — wie sie später erklärte in Folge einer vorgefundenen Notiz — berichtet, daß die Cornelius'sche Oper in Weimar Fiasco gemacht habe, und nachher sich genöthigt gesehen, zu bekennen, „daß ein überwiegender Beifall, der nicht blos von Freunden Liszt's, sondern auch von solchen, die nicht in diesem Kreise leben, ausging, den Dichter und Componisten Cornelius am Schlusse gerufen hat." Eine kleinere Zahl, bemerkt sie wörtlich, die nicht durchdrang, habe gezischt, ein Einziger habe gepfiffen. Dieser junge Mann aus dem Kaufmannsstand sei die Autorität, die jene Angabe, die Oper sei ausgepfiffen worden, zu ihrer Grundlage habe. Will man mehr, um den Grund solcher Mittheilungen zu ermessen? Und doch berichteten andere Blätter sofort, die Oper habe ein „gesundes Fiasco" gemacht, und freuten sich offenbar, daß sie das berichten konnten. Der Vorgang in München bei der Aufführung des Liszt'schen „Orpheus" ist der Darstellung unseres Correspondenten zufolge (man vergl. No. 3) ebenfalls ein ganz anderer und das Wichtigste, Entscheidende ist verschwiegen worden. Was Berlin betrifft, so kommt mir so eben die neueste Nummer der Wiener „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" zu Gesicht und ich erhalte Gelegenheit auch diese Lügen zu berichtigen. Verdreht ist, daß einige Zukunftsenthusiasten geklatscht, die überwiegende Majorität der Versammlung dagegen protestirt habe. Applaus und Zischen verhielten sich wie 7/8 zu 1/8 ohngefähr. Ebenso falsch ist die Angabe, daß das Publicum beleidigt gewesen sei, und sich passiv verhalten habe. Der stürmische Applaus beim folgenden Stück und im weiteren Verlauf des Concerts war die deutlichste Kundgebung des Gegentheils, die man nur wünschen kann. Und warum verließen, wie mir schien, nur ein paar Personen den Saal, während Andere der Ansicht sind, daß Niemand gegangen sei. Wenn man hinausgewiesen wird, und Grund hat, eine solche Weisung auf sich zu beziehen, wird doch wahrhaftig Keiner länger ausharren. So aber werden die Thatsachen zugestutzt, wie man es gerade nöthig hat. Und nicht blos die Thatsachen. Auch Meinungen werden fort und fort verdreht und die crassesten Irrthümer als ausgemachte Wahrheiten immer wieder gedruckt, trotz aller Berichtigungen, so daß man deutlich den bösen Willen dahinter erkennt.

Unter solchen Umständen liegt es nahe, einen Zusammenhang anzunehmen zwischen den Demonstrationen bei Aufführungen und den Kundgebungen der Presse, — deutet doch auch die Augsb. Allg. Zeit. in ihrer oben mitgetheilten Erklärung ausdrücklich auf einen solchen Fall hin, — und das Bestreben ist in alledem zu erkennen, um jeden Preis die Erfolge der Zukunftsmusik niederzukämpfen. Es ist das leichteste Mittel von der Welt, ein paar zischende Stimmen zu gewinnen, und dann durch die Journale ausposaunen zu lassen, das betreffende Werk habe Fiasco gemacht. Wer sind, entsteht folglich die Frage, jene Zischer? Als man in Berlin einen der Zischer fragte, warum er zische, wurde er verlegen, stotterte darauf, „weil — weil die Pauken so schlecht geklungen hätten, weil — weil es so lang gewesen wäre." An einem anderen Orte wollte man einen bekannten — Kellner als Hauptzischer gesehen haben. In Weimar hat ein einziger Ladencommis gepfiffen, wie die Allg. Zeit. erklärt, so daß es fast scheint, als ob der Betreffende erst gepfiffen und nachher über sein Pfeifen in ein Localblatt, aus dem die Notiz in die Allg. Zeit. überging, berichtet habe.

Das also sind die Stützen der Opposition!

Ich lege keineswegs großes Gewicht auf alle diese Dinge, weiß ich doch, daß darin nur die letzten Zuckungen einer Opposition zu erkennen sind, die je fanatischer, um so machtloser wird. Nur allein die ungewöhnliche Veranlassung bestimmte mich zu einer ausführlicheren Mittheilung. Einmal aber veranlaßt zu sprechen, darf ich wohl der Hoffnung Raum geben, die Einsicht in die Lage der Sache einen Schritt gefördert zu haben. Mein aufrichtiger Wunsch ist, daß unsere in Aussicht stehende Tonkünstlerversammlung zur Schlichtung des Streites beitragen und Veranlassung geben möge, ein künstlerisches Versöhnungsfest zu feiern.

Ist die italienische Gesangunterrichts-Tradition noch vorhanden, oder nicht?

Von Dr. **Schwarz.**

Diese Frage tritt jetzt, nachdem so viel über den Verfall der Gesangkunst gesprochen und geschrieben worden ist, in den Vordergrund, und da der Verfasser dieser Zeilen selbst kürzlich ohne Scheu ausgesprochen hat, daß die italienische Tradition verloren gegangen sei, so hat er auch die Verpflichtung, dies als eine Thatsache nicht blos zu beweisen, sondern auch die Ursache dieses „Verfallens“ rückhaltslos dazulegen. Wohl weiß ich, wie Viele heute noch von alten Reminiscenzen leben, wie Viele heute noch, wenn sie nach dem Grund einer Erscheinung gefragt werden, statt denselben angeben zu können, sich auf diesen oder jenen alten italienischen Namen, auf die „Tradition“, oder gar auf ein „Familien-Geheimniß“ berufen; dennoch bin ich, dem es ja nur um die Sache zu thun ist, natürlicherweise weit entfernt, deshalb irgend eine Person, oder gar alle die italienischen Gesanglehrer und Sänger zu „schmähen“. Wenn ich etwas widerlege, so „schmähe“ ich es darum nicht; ich kann ja eine Erscheinung als in ihrer Zeit und nach deren Ansprüchen gut anerkennen und doch als nach unserer Erkenntniß nicht mehr ausreichend widerlegen: solche Hochachtung aber habe ich, offen gestanden, vor keinem Gegenstande menschlicher Kunst und Wissenschaft, daß ich ihn nicht der Kritik der Vernunft unterwürfe, vielmehr halte ich im Voraus jede Sache für schlecht, welche sich vor der vernünftigen Prüfung scheut und demgemäß denjenigen zum Voraus für einen schlechten Gesanglehrer, welcher es für eine „Schmähung“ erklärt, wenn man den blinden Autoritätsglauben mit der Wissenschaft beleuchtet. Es ist dies sogleich ein Selbstzeugniß von Schwäche; das seiner Schwäche bewußte Auge scheut sich vor dem Licht. Doch solche lichtscheue Gegenwehr darf den redlichen Forscher nicht kümmern, und darum zur Beantwortung unserer Frage: nur um die Sache handelt es sich, die Personen verschwinden! —

Unter „Tradition“ in unserem Sinn ist nichts Anderes zu verstehen, als die Art und Weise, wie die alten Italiener dem Individuum die Kunst des Gesanges beigebracht haben, also die Lehr-Tradition. Gelebt hat von uns Keiner zu jener Zeit, ihre Lehrmethode aufgeschrieben haben die Lehrer auch nicht; und die gleichzeitigen Compositionen und Solfeggien zeigen nur, was gesungen worden ist, aber durch welche Unterweisung der Lehrer den Schüler zu deren Ausführung befähigt hat, sehen wir selbstverständlich daraus nicht. Also der Schüler nur trägt das von seinem Lehrer Mitgetheilte wieder auf seinen Schüler über und so fort aus einem Jahrhundert ins andere. Gesetzt nun, die älteste italienische Unterrichtsmethode wäre vollkommen naturgemäß richtig, oder, wie man es zu nennen beliebt, die „einzig wahre“ gewesen, wer bürgt uns denn dafür, daß der Schüler es auch richtig aufgefaßt, oder daß er nicht eigene Anschauungen und Meinungen beigemischt hat? Oder war vielleicht zu jener Zeit die Intelligenz der Menschen sich gleicher, das Gedächtniß kräftiger, die Phantasie weniger thätig? Nehmen wir als den Urheber dieser „einzig wahren“ Gesangsmethode vorerst nur Einen Lehrer an, von welchem Alles ausging, so hat er doch wol viele Schüler und Schülerinnen gehabt; und als sachkundiger Lehrer muß er nach der individuellen Stimmbeschaffenheit, nach den individuellen Fehlern des Schülers seinen Unterricht eingerichtet, also verschiedene Schüler verschieden unterrichtet haben: und wir haben dadurch schon verschiedene Wege zu dem Einen Ziel.

Jeder Schüler kennt — wenn er richtig auffaßt — den bei ihm eingeschlagenen Weg, und hält fortan — wie heute noch — dies für die „einzig wahre“, weil an ihm selbst erfahrene Methode. Aus dem einheitlichen ganzen System, welches vielleicht jener erste Lehrer hatte, werden auf solche Weise viele Theile, von welchen jeder sich für das Ganze, für die volle Wahrheit erklärt. Doch dies wäre noch kein gar so großer Schaden, denn wenn nur die einzelnen Theile richtig geblieben sind, so galt es nur, bei den verschiedenen Schülern herumzureisen, und diese einzelnen Theile wieder zusammenzulesen. Wer hat dies in Italien je gethan? Niemand! Es wäre aber sicher auch vergebliche Mühe gewesen, denn die einzelnen Theile, die vorher vielleicht in der That organische Glieder eines Ganzen waren, hätten gewiß nicht mehr zusammengepaßt, weil eigene Anschauungen und Phantasien sie bereits verändert haben.

Und so geht es auch heute noch jedem Gesanglehrer. Natürlich kann er dem Schüler sein ganzes Lehrsystem über den Gebrauch der menschlichen Stimme nach den verschiedenen Modificationen derselben nicht vortragen; der Schüler soll praktisch singen lernen, und der Lehrer geht sogleich darauf aus, die ihm speciell anhaftenden Fehler aufzuheben und ihn dadurch zum richtigen Gebrauche seiner Mittel zu führen. Und früge man nun z. B. die Sängerin Frl. Wippern am hiesigen Hoftheater: „wie hat Sie Dr. Schwarz gelehrt?“ so würde man durch deren Antwort gewiß keinen Einblick in mein Lehrsystem bekommen, sondern höchstens erfahren, daß ich ihr den „Gaumenton“ vertrieben, und dadurch zur Kraftentwickelung, zur Coloraturfähigkeit, Deutlichkeit der Sprache und Wahrheit der Declamation verholfen habe. Mit welchen speciellen Mitteln ich aber dies erreichen wollte und erreicht habe, darüber den letzten sachlichen Grund dem Schüler anzugeben, wäre nicht blos sehr langwierig, sondern meist auch geradezu vergeblich, wenn nicht bereits genügende physiologische Kenntniß von den Factoren und Functionen der menschlichen Stimmgebung vorhan-

den ist. So ist es also schwierig, ja unmöglich, aus den Mittheilungen selbst der ehrlichsten Schüler das Lehrsystem ihres Lehrers gründlich zu kennen; noch schwieriger wird aber diese Einsicht in die Lehrmethode dann, wenn man — wie dies bei den alten Italienern der Fall ist — nicht berechtigt ist, Alles auf Einen Lehrer als letzten Urheber zurückzuführen, sondern sogleich viele Lehrer annehmen muß, denn wir wissen, mit jeder reicheren Kirche in Italien verband sich bald auch eine Sängerschule, also viele Kirchen, viele Sängerschulen, viele Gesanglehrer! Ja, es ist in der That zu verwundern, wie man es wagen kann, angesichts dieser Mannigfaltigkeit doch von „Einer einzig wahren italienischen Tradition" im Gesangunterricht zu reden. Die „Tradition" kann nur dann „Eine richtige" sein und bleiben, wo die Willkühr des Auffassenden ausgeschlossen ist, wie bei den Dogmen der katholischen Kirche; in der Gesangkunst aber hat selbst bei den Italienern niemals ein Gesetz existirt, welches die freie Auffassung des einzelnen Künstlers oder Lehrers im Unterricht beschränkt und so die „Tradition" ungefälscht erhalten hätte. Daher nicht Eine, sondern viele „Traditionen"; und jemehr der Kunstgesang mit der Zeit gepflegt wurde und von seinem ursprünglichen Sitz, der Kirche, in das weltliche Leben eingedrungen war, desto mehr wuchs auch die Zahl der Lehrer und der „Traditionen". So war in Italien selbst keine Einheit der „Tradition, sondern Mannigfaltigkeit. Und dennoch redet man bei uns heute noch von der „einzig wahren" italienischen Lehrmethode.

(Schluß folgt.)

„Der Barbier von Bagdad"

Komische Oper in 2 Acten. Text und Musik von Peter Cornelius.

(Zum erstenmal aufgeführt in Weimar, den 15. December 1858.)

Besprochen von Felix Dräseke.

Wenn ich, verehrter Herr Redacteur, über dies erste Werk der Weimarischen Schule, ausnahmsweise statt Ihres Referenten Hoplit Bericht erstatte, so muß ich gestehen, daß es mir eben auch eine ausnehmende Freude macht, wirklich erfrischende, künstlerisch anregende Eindrücke wiederzugeben, den Eintritt eines genialen Kunstjüngers in die Oeffentlichkeit feiern zu helfen.

Peter Cornelius hatte als Componist sich bisher wenig gezeigt, die productive Kraft, über welche er gebietet, fast verheimlicht. In weiteren Kreisen wußte man beinahe mehr von seinem dichterischen, als von seinem musikalischen Schöpfungsvermögen. Eine einzige Hauptprobe der Oper überzeugte mich jedoch aufs Schlagendste von dem frischen, originellen, graziösen Talente, der ganz ungewöhnlichen Begabung des Künstlers. — Lassen Sie sich daher nur von dem Eindrucke leiten, welchen der musikalische Theil des Werkes ausübt, so werden Sie, gleich mir, nicht anstehen, den „Barbier von Bagdad" (mit einziger Ausnahme des „Cellini") für die beste komische Oper der Neuzeit zu erklären. Die wirklich mit Meisterhand geschriebene Partitur kann diesen Ruhm gewiß für sich in Anspruch nehmen, ohne in irgend welcher Weise begründete Widersprüche fürchten zu müssen.

Was nun die Dichtung betrifft, so befinde ich mich ebenfalls im Stande, sehr viel Gutes derselben nachzurühmen. Fürs erste ist sie, obwol hauptsächlich komischen Inhaltes, doch stets edel, und entbehrt durchaus nicht jener rein zum Herzen sprechenden lyrischen Stellen, deren ein musikalisches Drama, ob ernsten, ob heiteren Genres durchaus nicht entrathen kann. Der Stoff, aus „Tausend und eine Nacht" entlehnt, hat einen höchst poetischen, märchenhaften Nimbus, und der Gedanke der Liebe ist mit glücklicher Intention zur Hauptangel des Stückes erhoben worden.

Da ich keineswegs gesonnen bin, nur mit wenigen Worten über die hochbedeutende Schöpfung unseres Gesinnungsgenossen hinzugehen, sondern ausführlich die erlebten Eindrücke hier niederzulegen denke, glaube ich eine kurze Inhaltserzählung behufs besserer Orientirung schuldig zu sein.

Nureddin, ein reicher junger Türke, der von Liebe verzehrt zu Margiana, der Tochter des Cadi Baba Mustapha, aufs Krankenlager geworfen ist, wird von seinen treuen Dienern betrauert. Aber das Erscheinen der Vertrauten Margiana's, der alten Bostana, die ihm ein Rendezvous für den Mittag verspricht, giebt ihm neue Lebenskräfte. Er will sofort zur Geliebten eilen, wird aber gemahnt durch ein Bad sich zu stärken, durch die Kunst eines Barbiers sein Aussehen zu verschönern, da die Krankheit ihn hart mitgenommen. Bostana sendet ihm Abul Hassan Ali Ebn Bekar, einen neunzigjährigen Greis, den jüngsten Bruder Bakbak's, Bukbuk's, Bakbarah's, Alkuz', Alnaschar's, Schakkabak's (lauter Namen, von denen das orientalische Mährchen erzählt und die mit vielem Glücke zu komischen Zwecken verwendet werden). Er selbst nennt sich später die Krone der Barbiere und trägt sämmtliche Vorzüge seiner Zunftgenossenschaft in sich. Vollendeter Schwätzer und nie verlegen um Stoff zur Unterhaltung bringt er, nach verschiedenen Einsprüchen und Aufforderungen Nureddin's doch nicht zur Sache kommend, den armen Verliebten, welcher die Stunde zu versäumen glaubt, dermaßen zum Rasen, daß derselbe seine Diener ruft, den unerträglichen Alten auf wenig zarte Weise hinauszubefördern. Aber Abul Hassan zieht sein Messer und wehrt sich so erfolgreich, daß Nu-

reddin die Diener wegschickt, in der Hoffnung durch Schmeicheln seinem Ziele näher zu kommen. In der That schreitet dann auch die Krone der Barbiere zum Geschäft, wird aber unglücklicherweise durch die sehnsüchtigen Ausrufe des jungen Herz-Kranken „Margiana, o Margiana" sofort wieder unterbrochen. Neugierig, wie sein Charakter als Barbier es mit sich bringt, sucht er der Ursache derselben mittelst Anstimmung eines in Ghaselenform gedichteten Liebesliedes auf die Spur zu kommen, — und da der Refrain desselben identisch ist mit Nureddin's Seufzern — gelingt ihm das schlaue Manöver auch vollständig. Aber das nothwendige Geschäft ist wieder verzögert worden! Auf den Knieen beschwört der junge Türke endlich den greisen Alten Mitleid mit ihm zu haben und diesmal ist sein Ruf nicht vergeblich. Abul Hassan vollbringt das Rasiren ohne weitern Aufschub. Aber als Nureddin ihn seines Weges gehen heißt, ist die Krone der Barbiere nicht fortzubringen. Voll Angst seinen Kunden möge Schlimmes widerfahren, besteht er darauf, ihn zu geleiten und Nureddin ist aufs Neue in der Klemme. Da fällt ihm ein komisches Mittel ein, sich zu befreien. Er ruft seine Sclaven, und bedeutet sie Abul Hassan als gefährlichen Kranken wohl zu pflegen, und die Diener, noch von vorher geneigt ihr Müthchen an ihm zu kühlen, packen ihn in Kissen, bringen Salben und Pflaster und verhindern auf die anscheinend gutmeinendste Weise sein Entkommen aus dem Hause. Während dieser allgemeinen Bewegung fällt der Vorhang. — Der zweite Act führt uns ins Haus des Cadi Baba Mustapha. Margiana und Bostana sind voll freudiger Erwartung, — der Cadi zeigt sich ebenfalls sehr heiter gestimmt, da sein alter Freund Salim um die Tochter angehalten und einen sehr werthvollen Brautschatz, in einer großen Kiste verwahrt, vorausgeschickt hat. Das junge Mädchen nimmt die Nachricht gleichgültig auf, innerlich nur mit dem erwarteten Geliebten beschäftigt. Denn die Stunde des Muezzinrufes ist gekommen und der fromme Cadi eilt zur Moschee, als echter Gläubiger sein Gebet zu verrichten. Nureddin naht und die Liebenden sind ihres Glückes voll. Aber bald unterbricht sie Abul Hassan's Ruf, der von der Straße her durch das Fenster herein tönt. Die Krone der Barbiere hat sich, weiß der Himmel wie, losgemacht von seinen Peinigern und vor des Cadi Hause Platz genommen seinen Liebling zu warnen, nöthigenfalls zu schützen. Nureddin ist wüthend, läßt sich aber bald wieder von Margiana derart fesseln, daß des Barbiers Gesang ihn nicht mehr berührt. — Da plötzlich ertönt ein Weheruf aus dem Hause selbst — der Cadi zurückgekehrt, züchtigt einen ungeschickten Sclaven. Abul Hassan, im Wahne, sein Freund sei bedroht, erhebt ein Hülfegeschrei. Leute versammeln sich vor der Wohnung und Nureddin kann unbemerkt nicht mehr entfliehen. Einzig in der Kiste vermag Margiana ihn zu verbergen. Kaum ist ihr Inhalt entfernt, Nureddin eingestiegen, als die Krone der Barbiere sammt mehreren Dienern eintritt, dem jungen Manne zu Hülfe zu kommen. Bostana erklärt ihm den Blödsinn, den er angerichtet, — sowie den wahren Sachverhalt, und Abul, mit rascher Geistesgegenwart, befiehlt seinen Leuten, die Küste fortzutragen. Aber durch des Cadi unzeitiges Erscheinen wird die Sache kritisch. Im Glauben, man wolle den Schatz der Tochter fortschleppen — was in anderem Sinne auch wirklich der Fall ist — fängt der würdige Gerechtigkeitspfleger einen ziemlich unmanierlichen Scandal an. Abul Hassan beschuldigt ihn des Mordes, an seinem Freunde begangen, die Menschenmenge vergrößert sich immer mehr, der Cadi glaubt sich in ein Tollhaus versetzt, die Verwirrung wird immer allgemeiner. Das Erscheinen des Chalifen, bis zu dessen Ohren der Lärm gedrungen, macht dem Tumulte ein plötzliches Ende. Baba Mustapha, befragt, erklärt den Barbier für einen Dieb, der der Tochter Schatz habe stehlen wollen; Abul Hassan den Cadi für einen Mörder, der des Freundes Leichnam im Kasten verborgen. Letzterer wird erschlossen, und Nureddin, in der That anscheinend leblos, da er indessen ohnmächtig geworden, darin vorgefunden. Ein allgemeines Entsetzen nimmt überhand, welches sich jedoch löst, als der Barbier Nureddin durch Anstimmung der obenerwähnten Ghasele wieder zum Leben bringt. Froh, mit dem Schreck davongekommen zu sein, leidet der noch immer halb träumende Richter gar wol, daß der Chalif Nureddin's und Margiana's Hände in einander legt und die Krone der Barbiere freundlich in den Pallast ladet, seines Lebens Märchen ihm zu erzählen.

Soviel über den Gang der Handlung.

Sei es mir nun auch noch vergönnt, Ihnen einige Specialitäten aus der Dichtung selbst mitzutheilen, damit sie erkennen können, welche Grazie, welcher Humor und feiner Witz Cornelius' Versen innwohnt.

Zuerst als ein Beispiel sprudelnder Komik den Chor der Sclaven, welche Abul Hassan hinausgeworfen hatte.

Hinaus, hinaus
Aus Hof und Haus
Du Schelm, du Wicht,
Du Galgengesicht,
Du Narr, du Schwätzer,
Du Messerwetzer,
Du Beckenträger,
Du Haarabsäger,
Du Hungerleider!
Du Pflasterschneider!
Du Pulverreiber,
Du Giftverschreiber!
Du Haarfeilwinder,
Du Beutelschinder,
Du Gurgelschwenker,
Du Armverrenker,
Du Salbenwischer,
Du Pillenmischer,
Du Wundenstecher,
Du Beinzerbrecher,
Du Pulsbefasser,
Du Aderlasser,
Lanzettenritter
Und Leichenbitter!
Du Zähnauszwacker,
Du Placker, du Racker,
Du Sternebegucker,
Du Schlucker, du Mucker!
Hinaus!

Sowie ferner eine Stelle höchst feinen Witzes, — die verzweifelte Beschwörung Nureddin's — Abul Hassan möge endlich sein Geschäft vollenden:

Mein theurer Abul! Deiner Stimme Klang,
Voll bebendem Gedanken einst'ger Zeit,
Verräth mir, daß auch Du einmal geliebt!
So höre denn, und laß Dein Herz bewegen:
Ich liebe, und Margiana heißt auch sie!
Zum Stelldichein ließ mich Margiana laden,
Wenn Mittag ist, und die Muezzin rufen.
Die Stunde naht — und ich versäume sie!
Drum, wenn ein Funke menschlichen Gefühls,
Wenn je ein Hauch von Liebe Dich durchdrungen,
Auf meinen Knieen hier beschwör' ich Dich —
Rasire mich!!

Oder endlich Abul Hassan's Legitimationsrede vor dem Chalifen, eine Stelle, die leider gelesen mehr wirkt, als auf der Bühne:

Mein Name
Ist Abul Hassan Ali Ebu Bekar.
Ich bin Barbier, doch was für ein Barbier!
Freistatt der Welt, es läßt sich nicht beschreiben.
Ich bin Total-Universal Genie,
Verkannt im Leben, — doch berühmt in Zukunft;
Ich bin Gesammtmensch, bin Barbier der Nachwelt!

Aber nicht blos witzreich ist die Dichtung, sie ist auch duftig, zart und ergreifend in den zum Herzen sprechenden, lyrischen Partien, — und es sei, des Gegensatzes halber, mir demnach erlaubt, wenigstens einen Beleg hierfür anzuführen. Die schönen Verse Margiana's in der Liebesscene, mit derem Schlusse sie Nureddin bedeutungsvoll die Rose zuwirft, dürften sich am Besten hierzu eignen:

Wol hab' ich Grüße mir ersonnen,
Blumen zum Strauße Dir gereiht,
Wie holde Lieb' in Weh' und Wonnen
Sie gern zu ihren Boten weiht.
Doch Du erscheinst, und ach es neigen
Die Blumen demuthsvoll und zagend sich;
Kühn nimmt die Rose nur das Wort für mich,
Den hohen Sinn zu künden, der ihr eigen;
Ob auch die Schwestern alle schweigen,
Die Rose sagt, ich liebe Dich.

Ebenfalls sehr anmuthig und mittelst ihrer orientalischen Form auch äußerst charakteristisch erschien mir die vielerwähnte, mannigfach wiederkehrende Ghasele. Diese möge als letztes Beispiel hier noch einen Platz finden.

Laß Dir zu Füßen wonnesam mich liegen
o Margiana!
An Deine Hand die Lippe trunken schmiegen
o Margiana!
Von Deinem Munde lachet holde Fülle süßer Labe,
Laß nur den Hauch mich nippen, still verschwiegen
o Margiana!
Wonnen der Liebe gleichen bunten, flücht'gen Sommerfaltern,
Laffe sie kosend um die Stirn uns fliegen
o Margiana!
Die Welt versinkt, es leuchten helle goldnen Aethers Wogen,
Wir sind empor zum Eden schon gestiegen
o Margiana!

Vielleicht zürnen Sie, daß ich soviel Stellen aus der Dichtung citirte! Allein es schien mir nothwendig, da Cornelius nächst Wagner der einzige Tonkünstler ist, welcher zugleich die ausgesprochenste dichterische Befähigung documentirt, da der „Barbier von Bagdad" insbesondere trotz einiger Mängel, auf die ich weiter zu sprechen kommen werde, jedenfalls den Namen eines ausgezeichneten, besonders höchst musikalischen Operntextes in vollem Maße in Anspruch nehmen kann, manche theoretische Unklarheiten sogar durch ihn beseitigt werden dürften. Es war ein höchst kühnes Unternehmen, auf einem Felde, wo noch nicht einmal Grundlagen gegeben waren, einen derartigen Versuch zu wagen. Aber es ist so unerwartet geglückt, — die Möglichkeit, komische Opern mit Wagner'schen Principien zu schreiben, hat sich so evident herausgestellt, — daß wir Cornelius nur Glück wünschen können, einen so muthigen Anfang gemacht zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Nehmen wir jetzt das Textbuch und Partitur zur Hand, und sehen und hören, was Sobolewski aus seinem Stoff als Dichter und Musiker gemacht hat. Bei diesem ersten Schritt zur näheren Bekanntschaft stoßen wir jedoch auf einen sonderbaren Umstand. Wir stehen an einem Scheidewege, denn vor uns liegen zwei Texte; der erste (Bremen, 1856, Druck und Verlag von George Feilner) enthält nur drei Acte; der zweite (Weimar, 1858, Druck von Friedrich Tantz) enthält deren fünf. Durch die Ueberschrift unseres Artikels haben wir zwar bereits angedeutet, daß wir nur die ältere Ausgabe anerkennen und berücksichtigen werden, doch können wir diesen Dualismus unmöglich mit Stillschweigen übergehen, da beide Ausgaben gedruckt vorliegen, und die neuere Lesart von solchen, die mit den näheren Umständen unbekannt sind, möglicherweise für die richtigere gehalten werden könnte. Der Sachverhalt ist aber folgender. Die Oper ist, allem Vermuthen nach, zuerst in drei Acten concipirt und componirt worden, und dies ist ohne allen Zweifel auch das Richtigere. Thatsache ist, daß sie 1856 in Bremen, unter Sobolewski's eigener Leitung, in dieser Gestalt zur Aufführung kam. Sei es nun, daß die Aufnahme, welche die Oper damals beim Publicum fand, den Erwartungen des Componisten nicht entsprach und ihn deshalb in seinen künstlerischen Intentionen irre machte, oder daß eine hochweise Kritik, mit ihrem allzeit fertigen Handwerkermaße ausgerüstet, die geistreiche Entdeckung machte, daß zu wenig „Handlung", „Abwechselung", „Situationen" und

„Glanzpuncte“ in der Oper seien; daß der Mangel an „Gegensätzen“, an „Ballet“, oder was dergleichen mehr ist, zu bedauern sei, 2c. 2c. — kurz, nachträglich entschloß sich der Componist, dem Publicum (oder der Kritik) die gewünschten „Concessionen“ wohl oder übel zu machen, d. h. er ließ (glücklicherweise) sein Werk ganz so, wie es anfänglich war, schrieb aber noch zwei Acte Ballet, Coloratur und Ausstattung dazu und schob diese, als zweiten und vierten Act, nach dem ursprünglich ersten und zweiten (nunmehr dritten) ein. Anders verstehen wir dieses Verfahren nicht, und anders wird es wol auch nicht gewesen sein, obgleich der Componist natürlich jetzt, nachdem der Mißgriff einmal geschehen war, auch für diese zwei Adoptivkinder einstehen zu müssen glaubte.*) Liszt, mit seiner weltbekannten künstlerischen Duldsamkeit und Hospitalität war liebenswürdig genug, (trotz seiner bereits durch die Proben hinlänglich gerechtfertigten ernsten künstlerischen Bedenken) dem Wunsche des Componisten zu willfahren, und die erste Aufführung in fünf Acten zu dirigiren. Der hierdurch erzielte Gesammteindruck war aber bei allen Kunstverständigen einstimmig ein so getheilter, die Wirkung der drei ursprünglichen Acte beeinträchtigender, und den beurkundeten dramatisch musikalischen Dualismus ungünstiger, daß Liszt, nachdem er den Willen des Componisten (gegen seine Ueberzeugung) vollständig erfüllt hatte, einer höheren künstlerischen Pflicht gegen Sobolewski genügte, indem er, gestützt auf das Vorhandensein des älteren Textbuches, die beiden Intermezzoacte strich, und bei der zweiten Aufführung die Oper in drei Acten gab und ferner so geben wird. Wir bedauern, daß Sobolewski nur dieser zweiten Vorstellung und nicht auch der ersten beiwohnen konnte; er würde sich dann unzweifelhaft von der Richtigkeit dieser General- und Normalstriche (die in der Geschichte der Oper vielleicht ohne Beispiel sind) vollständig überzeugt haben. Doch glauben wir, daß er auch ohnedies nicht anstehen wird, dieser restitutio in integrum seine väterliche Sanction zu ertheilen.

Nach dieser nothwendigen Abschweifung kehren wir zur dreiactigen Oper zurück, ohne uns durch Seitenblicke ferner irre machen zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

*) „Im ersten, dritten und fünften Act ist der Text fast wörtlich aus Ossian's Poesien entnommen, natürlich auch sein Vers beibehalten, der zwar reimlos und ungleich, aber sehr musikalisch ist. Verzierungen im Gesange wären hier übel angebracht, sie aber ganz aus der Oper zu verbannen, ist nicht meine Ansicht. Dagegen (soll heißen: deßhalb) ist im zweiten und vierten Act eine ganz andere Färbung. Dort nordische Einfachheit, hier römischer und orientalischer Luxus; dort ungekünstelter Gesang, hier südlich glühender Schmuck (d. h. Coloratur und Ballet). Das Theater ist eine Welt (aber eine Kunstwelt) und im Drama wie in der Oper sind die Charaktere nach ihrer Individualität zu geben (aber nicht nach verschiedenen Stylarten). — Vergl. Sobolewski's „Oper, nicht Drama“, Pag. 25 und 26. — Nach unseren Erörterungen im 1. Artikel wird es kaum nöthig sein, auf den Irrthum, in welchem hier der Componist sich befangen zeigte, ausführlicher, als in einer Anmerkung einzugehen. Er beruht ganz ersichtlich auf dem unmöglichen Verlangen, zwei absolut unvereinbare Gegensätze dennoch unter einen Hut bringen zu wollen, d. h. den Zumuthungen der französischen großen Oper und den Kunstprincipien des musikalischen Dramas zugleich gerecht zu werden. Hätte Sobolewski die Schwachheit gehabt, beide etwa, Nummer für Nummer, ineinander schweißen zu wollen, so wäre eine wirkliche Chimäre (und nicht nur eine Ulibischeff'sche oder teuflisch Robert'sche) daraus entstanden. Vor diesem Ungeheuerlichen hat ihn aber sein guter Genius, nämlich sein echtes Kunstgefühl, glücklich bewahrt. Er hat sich auf naivere Art aus der Affaire gezogen, indem er seinem noch nicht ganz überwundenen Opernbedürfniß dadurch abzuhelfen suchte, daß er nebeneinander stellte, was ineinander nun einmal absolut nicht passen konnte. So brachte er denn eine gemischte Ehe von drei Acten musikalischen Dramas und zwei Acten französischer Oper zustande, und hat hierdurch wenigstens den Vortheil erreicht, zwei ganz verschieden gearteteten (aber gleich naiven) Auditorien durch den Grundsatz gerecht werden zu können: Wem der erste, dritte und fünfte Act nicht gefällt, der halte sich an den zweiten und vierten, oder umgekehrt; Avers ou Revers de la medaille! — Wir haben dem Componisten bei seiner Anwesenheit in Weimar diese Bedenken keineswegs verhehlt. Er wendete aber (indem er die Stylvermischung natürlich zugab) dagegen weiter ein, daß die „Intermezzi“ bei der Oper weder etwas Neues noch Ungewöhnliches seien, und als etwas Anderes wolle er die zwei eingeschobenen Acte nicht betrachtet wissen. — Allerdings bringt er mit dieser Anschauung nicht nur die musikalischen Historiker und classischen Philologen, sondern zugleich das italienische und englische, theilweise auch das französische Opernpublicum geschickt auf seine Seite. Die Debatte hierüber sei jedoch an einen anderen Ort verwiesen, denn alle historischen Citate und alle traditionellen Heiligsprechungen werden uns von der ästhetischen Berechtigung dieser Procedur niemals überzeugen, und einen anderen Maßstab lassen wir hier nicht gelten. — Wir haben einmal in einer berühmten sächsischen Fabrikstadt ersten Ranges die Blasphemie erlebt, daß man (dem hochgebildeten Publicum zuliebe, das eine ganze Symphonie nicht auf einen Sitz verdauen konnte) die Beethoven'sche Adur Symphonie in vier Portionen zertheilte, und als „Intermezzi“ drei Solo-Piècen dazwischen einschob! Consequenterweise müßte man, nach jener Theorie auch diese haarsträubende Gipfelung des Intermezzo-Princips unangetastet gelten lassen! D. Verf.

Liszt's Rücktritt von der Weimarer Bühne.

Die Zeitungen sind jetzt so vielfach mit der Besprechung der — leider zu bestätigenden — Thatsache beschäftigt, daß Liszt von der Direction der Weimarischen Oper sich zurückgezogen hat, daß auch diese Blätter ihren Lesern hierüber eine Mittheilung und Erklärung schuldig sind. Da der beklagenswerthe Vorfall im verschiedensten Lichte aufgefaßt worden ist, sind wir berechtigt, auch unsererseits eine Meinung aufzustellen, welche der Wahrheit näher kommen dürfte, als vieles darüber Gesagte, ohne behaupten zu wollen, hiermit schon alle Gesichtspuncte dieser Angelegenheit erörtert zu haben.

Zuvörderst hat man ins Auge zu fassen, daß Liszt's Stellung in Weimar die eines Capellmeisters der Hof-Concerte ist, wozu er bereits 1842 (also vor 17 Jahren) ernannt wurde; daß folglich seine Mitwirkung bei der Direction der Oper immer eine freiwillige war und die Wahl der Werke, die er dirigirte, von ihm allein abhängig blieb. Als er nach der Aufführung des „Barbier von Bagdad" erklärte, daß er für jetzt sich beim Theater nicht mehr betheiligen werde, trat also keine Aenderung in seiner Stellung ein und von einer Demission, im gewöhnlichen Sinne des Wortes kann gar nicht die Rede sein. Zu keiner Thätigkeit am Theater verpflichtet, kann er diese ruhen lassen und wieder aufnehmen, je nach Umständen: ein kurzer Ueberblick seiner Wirksamkeit als Capellmeister wird uns eine Aufklärung über seinen jetzigen Entschluß geben.

Als Liszt im Februar 1849 den „Tannhäuser" in Weimar gab, stellte er sich damit sogleich an die Spitze der musikalisch-reformatorischen Bewegung, die seitdem so wesentlich sich ausgebreitet, vervielfältigt und befestigt hat. Jedes bedeutende neuere Werk hat von jenem erfolgreichen Moment an bei Liszt eine wohlwollende, ermunternde und fördernde Aufnahme gefunden, wobei er sich jedoch nicht geweigert hat, auch solche dramatische und Concert-Werke aufzuführen, welche sich der Anerkennung früherer Zeiten, oder des gegenwärtigen Interesses zu erfreuen hatten. Er dirigirte schon in Weimar eingebürgerte Repertoire- und Concertstücke, wie: „Freischütz", „Don Juan", „Fidelio", „Messias" von Händel, Stücke von Bach, Palestrina, Lotti, Symphonien von Mozart und Beethoven u. a.; er ließ neu einstudiren und insceniren: „Wilhelm Tell", „Robert der Teufel", „Cortez", „Wasserträger", „Alceste", „Armide", „Euryanthe" u. a. Sein Hauptstreben war aber darauf gerichtet, Werke in Weimar einzuführen, die dort noch nicht bekannt waren, wobei er den Hauptaccent auf die erste Aufführung vollständig neuer Werke legte. In der ersteren Kategorie finden wir: „Die Hugenotten" von Meyerbeer, „Graf Ory" von Rossini, „Favoritin" von Donizetti, „Ernani", „Die Foscari", „Trovatore" von Verdi, „Orpheus" und „Iphigenie" von Gluck (letztere nach Wagner's Bearbeitung), „Martha" von Flotow, „Toni" vom Herzog von Gotha, „Faust" von Spohr, „Cellini" von Berlioz, „Genoveva" von Schumann, „Tannhäuser" und „Fliegender Holländer" von Wagner. In der zweiten Kategorie begegnen wir: „Lohengrin" von Wagner, „Manfred" von Schumann, „Alfonso und Estrella" von Schubert, die „Nibelungen" von Dorn, drei Operetten von Hoven (Vesque), einer von Saloman, „Klein Karin" von Hartmann, den „Sibirischen Jägern" von Rubinstein, den „Weibern von Weinsberg" von Schmidt, „Barbier von Bagdad" von Cornelius, „König Alfred" von Raff, „Landgraf Ludwig's Brautfahrt" von Lassen, „Comala" von Sobolewski, seinem eigenen „Prometheus". Diese Namen bezeugen, wie wenig einseitig in der Wahl, wie gastfreundlich und liberal für jede Richtung in der Kunst Liszt gewesen ist; wie wenig man ihm den Vorwurf machen darf, daß er zugunsten der ihm nahe verwandten und sympathischen Tendenzen die übrigen opferte. — In Concerten wurden unter seiner Leitung aufgeführt: „Elias", „Lobgesang", „Loreley", „Athalia", „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, „die Neunte" von Beethoven, Requiem von Mozart, „Faust" (zweiter Theil) von Schumann, sein eigener „Faust" „Mose" von Marx, „Das verlorne Paradies" von Rubinstein, „Winfried" von Engel, „Vinvela" von Sobolewski, Liszt's Cantate an die Künstler, „Die Kindheit des Herrn", „Faust", „Romeo und Julie" von Berlioz; Ouverturen und Symphonien von Mendelssohn, Gade, Hiller, Schubert, Schumann, Beethoven, Mozart; „Faust" von Wagner, „Hamlet" von Joachim, „Julius Caesar" von Bülow, „Frühlingsphantasie" von Bronsart, „Jóta Arragonese und Scherzo" von Glinka, Concert-Ouverture von Fétis, „Harold", Symphonie phantastique, „Lear", „Corsar", „Vehmrichter" von Berlioz; von seinen eigenen symphonischen Dichtungen neun.

Gewiß haben wir noch viele Productionen von Werken übergangen, die auf Liszt's Wunsch und Empfehlung in Weimar zur Darstellung kamen, einige unter Direction der Componisten, in der größten Mehrzahl aber unter der seinigen. Wenn man nun in Betracht zieht, daß es in Weimar keine regelmäßigen Concerte giebt und höchstens einigemale in jeder Saison solche zufällig veranlaßt werden, kann man erst vollständig würdigen, mit welch unermüdlichem Streben Liszt dafür besorgt war, allen Compositions-Gattungen und -Richtungen, wie allen Virtuosen der Gegenwart Rechnung zu tragen und den zukommenden Platz ihnen zu wahren. Er brach mit dem Vorurtheil, daß Deutschland sich nicht anmaßen dürfe, in der Oper sein eignes Urtheil sich zu bilden und nur mit den in Italien und Paris anerkannten Werken sich zu begnügen habe; ohne den relativen Werth dieser letzteren zu läugnen, suchte er doch vor allem den einheimischen Kräften einen Boden zu gewinnen. Gegen ein anderes allgemeines Vorurtheil nicht minder sich erhebend, machte er sich zum Princip, den Lebenden volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

So lange Liszt glauben konnte, daß sein Einfluß auf die Weimarer Verhältnisse ihm gestatte, für alle ernststrebenden, wenn auch noch unbekannten Talente, eine Frei- und Pflegestätte zu schaffen, bemühte er sich, ihnen diese Gastfreundschaft zu erweisen, die sie leider nur zu selten anderswo fanden. Obschon seine Wirksamkeit öfters gehemmt, eingeschränkt und von vielen Seiten begrenzt war, hat er sie dennoch ruhig und geduldig zehn

Jahre hindurch fortgesetzt. Aber von dem Augenblicke an, wo eine verletzende und unanständige Opposition, wie sie sich bei der Aufführung des „Barbiers" von Cornelius zeigte, zur Geltung gebracht und geduldet werden konnte, trat er zurück; denn woher diese Opposition auch kommen, aus welcher Quelle sie auch fließen mochte — solchen Werken gegenüber, die er für würdig hielt, aufgeführt und angehört zu werden, hatte sie Liszt nicht zu dulden. Wer wollte ihm das Bewußtsein streitig machen, daß er berechtigt sei, die Wahl solcher Werke zu bestimmen? Seine Functionen weiter auszuüben, indem er sie auf die banale Aufgabe des Tactirens nur solcher Compositionen reducirte, die anderswo und durch Andere bereits accreditirt sind, konnte nicht die Aufgabe eines Liszt sein! Von ihm durfte man nicht erwarten, daß er seine ganze künstlerische Bedeutung, seine innigsten Ueberzeugungen und die hohe Achtung, die er in der Kunstwelt genießt, hierdurch gleichgültig opfern sollte! Und wer sich dennoch dieser beschränkten Ansicht vorlauterweise hingegeben haben sollte, der — hatte sich eben getäuscht. Liszt antwortete, wie immer, so auch hier — durch Thaten!

Zeitgemäße Betrachtungen

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Wenn wir in unserer heutigen Nummer so vieles zusammenstellen, was in den letzten Wochen die Presse beschäftigt hat, so daß es den Anschein gewinnen kann, als ob dieselbe vorzugsweise diesen Erörterungen gewidmet wäre, so sind doch zunächst nicht wir, sondern die Verhältnisse, die dazu so reichlichen Stoff bieten, die Ursache. Daß wir endlich einmal diese Dinge zur Sprache bringen, wird man uns nicht verdenken. Die Blätter sind erfüllt von soviel Mißverständnissen, Verdrehungen, Unwahrheiten, daß es Zeit wird, dieselben endlich zu beseitigen. Da es aber einmal geschieht, so haben wir auch vorgezogen, Alles auf einmal zu erledigen, und um Raum zu gewinnen, zu dem Zweck den Umfang unserer heutigen Nummer erweitert.

19.) Ein anderer mit jenem in dem Artikel „Liszt's Rücktritt von der Weimarischen Bühne" berührten Ereigniß in Verbindung stehender Vorfall nämlich hat weiter ganz besonders das Mißfallen feindlich gesinnter Blätter auf sich gezogen, und absurde Mißdeutungen hervorgerufen: ich meine den Umstand, daß Liszt und das ganze Orchester bei der Cornelius'schen Oper mit applaudirten. Die Thatsache ist richtig, wie sie aber von Einigen aufgefaßt und als willkommene Veranlassung zu hämischen Angriffen benutzt wird, zeigt die neueste Nummer der Wiener „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik," wo es heißt: „Wir haben hier also einen Capellmeister, der die Achtung vor dem Publicum und die Pflichten, die ihm sein Amt auferlegt, so weit vergißt, daß er sich hinreißen läßt, den freiwilligen Claqueur zu spielen." Was die hier betonten „Pflichten" betrifft, so hat die obige ausführlichere Mittheilung hierüber wol die nöthige Aufklärung gewährt. Wenn Jemand aus reinem Kunstinteresse sich der Function eines Capellmeisters unterzieht, so sind seine Verpflichtungen nicht eben groß, insbesondere an einem Hoftheater, wo dieselben überwiegend nur dem Hofe gegenüber bestehen, das Publicum dagegen bloß zugelassen ist, ohne daß es dieselbe Geltung wie an einem Stadttheater in Anspruch nehmen darf. Bezüglich der demselben schuldigen „Achtung" verweise ich auf das in meinem am Eingange dieser Nummer befindlichen Artikel Gesagte. Also auch hier wieder wird verlangt, daß der Künstler der ergebene Diener des Publicums sein solle, die Windfahne, die sich dreht, je nach der im Publicum herrschenden Luftströmung. Das Wahre ist allein, daß die Rücksichten der Darstellenden und der Aufnehmenden gegenseitige sein müssen.

Um das Genauere nachzuweisen, brauche ich mich blos der gewöhnlichen Argumentation der Gegner zu bedienen, und vermag diese letzteren auf diese Weise mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, nur daß ich, wie man zu sagen pflegt, den Spieß umkehre.

Wenn man Freiheit der Meinungsäußerung für das Publicum verlangt, wie ich oben bereits zugestand, nur mit dem Unterschied, daß ich Schweigen empfahl und Zischen als eine Rohheit ansehe, die kaum in der Schenke am Platz sein dürfte, so wird man eine solche auch den Künstlern zugestehen müssen, vorausgesetzt, daß man ihnen überhaupt das Recht zu derartigen Kundgebungen einräumt, und nicht verlangt, daß sie sich gänzlich neutral halten sollen. Dies letztere aber ist bis jetzt durchaus nicht der Fall gewesen, die bisherige Praxis im Gegentheil spricht vollkommen für mich. Sehr oft nämlich sind die Fälle vorgekommen — auch bei uns in Leipzig und erst kürzlich wieder beim Abschied der Frau Viardot Garcia — daß das Orchester zugleich mit seinem Capellmeister eingestimmt hat in den Enthusiasmus des Publicums, mitapplaudirt, einen Tusch gebracht, u. s. w. Kein Mensch hat bisher daran Anstoß genommen. Wie also, wenn einmal der Fall eintritt, daß Orchester und Publicum getheilter Meinung sind? Hat das Publicum das Recht zu verschiedenen Meinungsäußerungen und das Orchester mit seinem Capellmeister überhaupt ein Recht zu Kundgebungen, wie die Praxis beweist, so wird es auch das Recht zu abweichenden

Meinungsäußerungen besitzen, denn bekanntlich ist dem Einen Recht, was dem Andern billig. Der Fall ist der umgekehrte; dem Publicum soll Zischen erlaubt sein, und dem Orchester das Applaudiren untersagt!

Man scheint ferner absichtlich alle Rangunterschiede aus den Augen verlieren zu wollen, denn ein Anderes ist es, ob vielleicht ein unsicherer Anfänger, oder ein Mann von Liszt's Bedeutung und Weltstellung zu solcher Handlungsweise sich entschließt. Bei einem ähnlichen Vorgange vor langen Jahren, wo in demselben Weimarischen Theater das Publicum sich tactlos benahm, bog sich Goethe aus seiner Loge heraus, und rief mit seiner vollen kräftigen Stimme: „Man lache nicht!" Und Goethe hatte Recht. Edle Sitte und einsichtsvolles Urtheil mögen frei sich äußern, die Bestialität hat nicht nöthig, sich zu offenbaren.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin. Erste Aufführung des „Lohengrin".

Jacta est alea, das soll in kurzen Worten nichts weiter heißen, als endlich wären wir denn auch so weit, endlich könnten wir Berliner denn doch auch unsere unfehlbare Ansicht über „Lohengrin" abgeben, entweder als echte Anhänger der guten alten Zeit Zeter schreien über den Vandalismus des neuen Regime, oder als Vertheidiger der neuen Richtung muthvoll in die Schranken treten, wenn das Publicum im Großen und Ganzen durch einseitige Beurtheilung der neuen Richtung seitens der Kritik absichtlich ins musikalische Dickicht geführt wird. Doch unser erstes Wort soll keine Verdächtigung der Berliner Kritik enthalten, obgleich sie sich gerade in letzter Zeit wieder in einer Weise geberdet hat, die eine ausführlichere Beleuchtung verdient und auch finden wird. Wir meinen, daß jetzt nach Anhörung des „Lohengrin" viele musikalische Hartköpfe in sich gehen und dem vielgeschmähten Wagner doch einige Ehre gönnen werden.

Die erste Aufführung fand am 23. Januar statt. Man war etwas sehr gespannt auf die Ausführung der Oper, denn bekanntermaßen hat der „Tannhäuser" auf der Berliner Bühne im Ganzen den Glanz der Aufführung, wenigstens nicht den inneren Glanz gefunden, den er verdient. Da ließ sich fast befürchten, daß auch der „Lohengrin" immer auf einem gemäßigten Niveau stehen bleiben würde. Das ist aber glücklicherweise nicht der Fall. Es schwebt auf der ganzen Ausführung ein weit poetischerer Zauber, als sich dessen der „Tannhäuser" zu erfreuen gehabt hat, ja wenn wir nicht rigoros sein wollen, müssen wir uns mit der Ausführung vollkommen zufrieden geben. Das Interessanteste der Berliner Aufführung möchte wol die Aufnahme am ersten Abende sein. Wir sprechen davon zunächst. Taubert dirigirt die Oper, mit bedeutender Hingebung an die Sache. Die Introduction, die jüngst in der Singakademie in dem Orchesterconcerte des Hrn. v. Bülow rauschenden Beifall fand, ging spurlos vorüber. Wir messen hier die Schuld dem Orchester und dem Dirigenten bei. Andere denken vielleicht anders darüber, allein uns ist der erste Einsatz der Geigen viel zu scharf, wir vermißten bis zum Forte des ganzen Orchesters die fortwährende Steigerung, die gerade auf so wunderbare Weise die Annäherung des Uebersinnlichen an das Materielle und die Vermischung mit demselben ausdrückt. Es mag schwer sein, hier das Rechte zu treffen, auch mag hier das härtere oder schärfere äußere Ohr des Einzelnen verschieden auffassen, nach unserem Geschmacke indessen war die Introduction nicht ätherisch gehalten.

Durch die Besetzung der Elsa mit Frl. Wippern ist diese bedeutende Rolle in die Hände einer Anfängerin gelegt. Die junge Dame besitzt eine sehr schöne aber nicht große, in den hohen Tönen ausgezeichnete, in den Mittellagen schwache, in der Tiefe kaum vernehmbare Stimme. Sie hat noch mit der Befangenheit der ersten Debuts zu kämpfen, erwirbt sich durch ihre natürlichen Stimmmittel die wärmste Anerkennung, besitzt aber für jetzt noch nicht die Kraft, um des dramatischen Ausdrucks fähig zu sein. Daher lag auch in der ersten Scene, trotzdem ihr das Publicum von vornherein mit aufrichtigster Theilnahme entgegenkam, eine Unsicherheit, die dem Ergriffensein des Publicums etwas Eintrag thut. Man ist hier bei der Darstellung derartiger echtweiblicher Charaktere an die Art und Weise der Frau Köster, die gewisse scharfe, spitze, drum eben zündende Accente liebt, zu gewöhnt, als daß man sie nicht vermissen sollte. Frl. Wippern war im ersten Act, obwol sie die edle Weiblichkeit mit Recht in den Vordergrund stellte, etwas zu passiv, ihre Darstellungsweise unbestimmt, verschwommen. Bis zur Erscheinung des „Lohengrin" blieb das Publicum sehr ruhig, da wurde es aber mit einemmale wie elektrisirt, wir entsinnen uns kaum eines Falls, in dem sich die Masse durch die rein ideelle Poesie des Gegenstandes so erwärmt und getragen fühlte als bei der Erscheinung des „Lohengrin". Freilich unterstützte hier gerade die ausgezeichnete Gruppirung aller auf der Bühne Beschäftigten und die lebendige Verwirklichung der Handlung die Intentionen des Dichtercomponisten auf das Vortrefflichste, so daß das Publicum mit fortgerissen werden mußte. Kommt da der skeptische Verstand und fragt: was ist uns Mythus, kommt er und lächelt über derartige Situationen, nun ja, dann ist alle poetische Schönheit und Wahrheit in jedem Werke ein Nichts. Das ist aber nicht etwa allein so bei Wagner! Wer aber bei ihm dem nachempfindenden Gemüthe nur einmal das Recht einräumt, der wird mit einem Schlage und für

immer für Wagner gewonnen, dem geht die ganze geheimnißvolle Welt des poetischen Empfindens auf und dem scheint es keine Widersinnigkeit zu hören, daß Wagner bei der dichterischen Gestaltung des Stoffes Thränen vergossen habe. Wir kommen zu Hrn. Formes. Die Haltung seines ersten Auftretens war gut, aber der Gesang an den Schwan entbehrte des zarten Duftes. Um hier gut zu singen müßte Hr. Formes über ein gutes Falsett verfügen können. Dagegen zeichnete er sich im Verlaufe des ersten Actes vortheilhaft aus. Der erste Act fand den wärmsten Antheil und selbst rigorose Kritiker sprachen sich ganz begeistert über Wagner während des Zwischenactes aus, freilich nur um hinterdrein alles Lob durch Urtheile wie: der zweite Act ist langweilig u. s. w. wieder aufzuheben. Wir können nicht begreifen, warum man diesem zweiten Acte nicht Geschmack abgewinnen will. War es die Voreingenommenheit durch Berichte aus Wien oder nur die liebe Unlust des alten Schlendrians, die sich nicht die Mühe geben mag Schönheiten aufzusuchen, kurz ein Theil des Publicums wollte den zweiten Act durchaus langweilig finden. Er ist etwas lang, das gestehen auch wir ein, aber langweilig horribile dictu keineswegs. Was soll da der Laie zu Mozart's „Titus", Mozart's „Idomeneus" sagen, wenn die Musiker diesen zweiten Act des Lohengrin langweilig finden wollen. Die Versuchung liegt nahe, eine Vertheidigung gerade dieses zweiten Acts zu schreiben, das würde uns indeß hier zu weit führen. Ortrud war den Meisterhänden Johanna Wagner's anvertraut. Was die Darstellung betrifft, so war Johanna Wagner großartig wie in irgend einer ihrer glänzendsten Rollen. Eine Ortrud von der Bedeutung Johanna Wagner's giebt es in Deutschland nicht weiter, das ist keine Hyperbel! und wird es auch so leicht nicht geben. Aber der gesangliche Theil bereitete in den hohen Tönen der Künstlerin Schwierigkeiten, wie in vielen anderen Rollen. Herr Krause als Telramund löste seine nicht leichte Aufgabe mit löblichen Geschicke. Jedenfalls war Hr. Krause vom gesammten Baßpersonale für den Telramund die geeignetste Persönlichkeit. Der Beifall war auch während des zweiten Acts an mehreren Stellen sehr lebhaft, wenn auch starre Musiker den Beifall ausschließlich der Partei der Zukunftsmusiker in die Schuhe schieben wollen. Widersinnig und störend ward ein Hervorruf der Damen Wagner und Wippern in der Scene gefunden, und mit Recht; der äußerliche Beifall ist ja auch gar nicht das Maßgebende hinsichtlich des Gefallens oder Nichtgefallens einer Wagner'schen Oper. Für den dritten Act haben die Berliner Musiker schon wieder etwas mehr Gehör. In diesem letzten Acte hatte Frl. Wippern die Aengstlichkeit ziemlich überwunden und leistete in Gemeinschaft mit Hrn. Formes, der nach unserm Dafürhalten bis jetzt den dritten Act am besten ausgearbeitet hat, Vortreffliches. Der dritte Act sprach sehr an und muß auch ansprechen, wenn man, wie gesagt, nur empfinden und nicht mit dem negirenden Verstande all und jede tiefere Regung und Erhebung wegleugnen oder bespötteln will. Die kleineren Rollen waren in den Händen der HH. Fricke (König), Pfister (Heerrufer) gut aufgehoben.

Wenn nun diesen Bericht einer der Gegner Wagner's liest, so heißt es natürlich, man sieht dem ganzen Geschreibsel schon an, daß es von einem enragirten Zukunftshelden ausgeht. Die Leute schreiben nur so, entweder weil sie bestochen sind, oder weil sie confus sind, oder weil sie ihre wahre Ansicht verbergen, oder weil sie nichts Besseres zu sagen wissen. Ja wenn die Berliner Kritik jetzt auch wieder kommt und dem „Lohengrin" gegenüber nur gähnt und nur gähnt, da ist wahrhaftig nichts zu sagen, man muß die Leute bedauern. Bedauern, welch fürchterliches Wort! die Berliner Kritik bedauern, welche Arroganz! welche Unverschämtheit, ihr das ins Gesicht zu sagen! Nun, wir sind ja einmal confuse Leute. Aber merkwürdig, daß die HH. Glasbrenner und Kossak, die von einigen Leuten als die geistreichsten Feuilletonisten Berlins ausgegeben werden, natürlich nicht von der handwerksmäßigen Tageskritik, denn die kennt in ihrer Unfehlbahrkeit nur sich selbst, daß die HH. Kossak und Glasbrenner unter den hiesigen Kritikern die einzigen Vertheidiger Wagner's sind. Natürlich in vieler Musiker Augen zählen auch diese Geistreichen schon zu den Confusen, wie kann es uns kränken, für noch etwas confuser als genannte Herren gehalten zu werden.

Was Wagner will, was Wagner geleistet hat, ist schon mit unsäglicher Tinte von den Anhängern Wagner's in die Welt geschrieben worden. Es hilft Alles nicht. Jedes, im oberflächlichsten Sinne verfaßte, mit einigen patriotischen Anklängen gespickte, Bühnenstück glaubt man eben der guten Tendenz wegen protegiren zu müssen, für die urdeutsche Poesie, für das durchaus deutsche Wesen und Empfinden in Wagner's Werken hat man kein Wort. Das ist traurig und der beste Beweis von der Zerfahrenheit und Reformbedürftigkeit unserer Musikzustände. Wahrhaftig, die Sage vom Tannhäuser, die Sage vom Stabe, der sich trotz des Fluches mit Laub schmückt, ist eine der herrlichsten, die wir besitzen; Tausende und aber Tausende werden von diesem sich mit Laub schmückenden Stabe hingerissen und finden in der Anschauung der Schlußscene des „Tannhäuser" die wahre Befriedigung, die aus der ächten Poesie entspringt, aus der ächten Kunst entspringt, nämlich die Versöhnung in dem Widerstreite mit dem realen Leben — die Berliner Kritik rümpft dazu die Nase und setzt sich so viele Brillen auf, bis sie schlechterdings nichts mehr sehen kann. So gehts mit der „Tannhäuser-", so mit der „Lohengrinfage!" Das ist kläglich!

Dreht sich die Berliner Kritik fortwährend im Kreise, so drehen auch wir uns im Kreise, d. h. wir wer-

den es in einem Artikel demnächst versuchen, einige Argumente für Wagner's „Lohengrin" vom musikalisch-dramatischen Standpuncte anzubringen und zugleich einige Worte mit der Kritik wegen eines Vorfalls mit Hrn. v. Bülow in der Singakademie wechseln, eines Vorfalls, bei dem sich der Unparteiische schlechterdings auf Seiten des Hrn. v. Bülow stellen muß.

Heinrich Emil.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 14. Abonnementconcert. 27. Januar. Sowol wegen der Hoffnungen, welche einer Kunsterscheinung in seltenster Weise schon vor ihrem ersten Auftreten durch das begeisterte Einführungswort eines gefeierten Meisters entgegengebracht wurden, als auch wegen der Seltenheit der späteren Kundgebungen des in ziemlicher Abgeschlossenheit lebenden Künstlers mußte das Auftreten von Johannes Brahms mit einem neuen Clavierconcert an diesem Abend unsere Aufmerksamkeit erregen. Trotz der zugestandenen Mängel der äußeren Erscheinung halten wir dieses Werk seinem inneren dichterischen Gehalte nach für ein unverkennbares Zeugniß einer bedeutenden Schöpfungskraft von echt poetischer Ursprünglichkeit und Originalität. Dem abfälligen Urtheile einer gewissen Seite des Publicums und der Kritik gegenüber betrachten wir es für unsere Pflicht für diese achtungswerthen Seiten des genannten Werkes einzustehen und gegen die wenig achtbare Art und Weise seiner Beurtheilung zu protestiren. Wir haben uns die Behandlung dieses Themas bei der Redaction für die nächsten Tage vorbehalten. — Frl. Auguste Brenken trat zum zweitenmale auf mit Cherubini's „Ave Maria" und Scene und Arie (Wie nahte mir der Schlummer) aus „Freischütz". Die erste Aufgabe wurde in technischer wie in geistiger Beziehung nur unfertig gelöst, auch mit der zweiten vermochte die Sängerin die Sympathien, die man ihr früher, bei ihrem ersten Auftreten, entgegen brachte, nicht in dem Grade zu erwecken. Frl. Brenken würde wohl gethan haben, statt Leipzig und ihren Lehrer sofort nach einem glücklichen Anfang zu verlassen, noch eine zeitlang fortzustudiren. — Im zweiten Theile kam Duett, türkischer Marsch, Derwisch-Chor, Lied und Einzugs-Chor aus den „Ruinen von Athen" zu Gehör. Die reizend frische, bald originell phantastische und komische, bald wieder feierlich prächtige Musik zu dem Kotzebue'schen Festspiele wurde im Ganzen lobenswerth ausgeführt, das beginnende Duett zwischen Frl. Brenken und Hrn. Schmidt nur mittelmäßig. Der orchestrale Theil, mit Einschluß der eröffnenden Elisen-Ouverture von Cherubini und der D dur Symphonie von Haydn (Nr. 7) war dagegen ganz vorzüglich. 6.

Leipzig. Der Riedel'sche Verein gab am 30. Januar in der Paulinerkirche abermals eine Aufführung, deren Programm diesmal eine höchst interessante Zusammenstellung altdeutscher Kirchengesänge aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhielt. Die vorgeführten Werke waren von Eccard („zwei Marienlieder"), Calvisius („Ein' feste Burg"), Prätorius („Quem pastores laudavere" und „Es ist ein Ros' entsprungen"), Stobäus („Ehre sei Gott"), Schütz („Also hat Gott die Welt geliebt" und Psalm: „Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr"), endlich Franck (Alles was Odem hat, lobe den Herrn). In dem Psalm von Schütz war auf Grund des Originalbasses die Orgelbegleitung, sowie zu der Melodie des geistlichen Liedes von Franck die vier- und siebenstimmige Harmonisirung von A. v. Dommer bearbeitet worden. Die im liebevollen Eingehen auf den Charakter dieser Werke beruhende historische Treue einer dennoch mit geistiger Freiheit schaffenden Reproduction, sowie eine wahrhaft meisterhafte Behandlung der Harmonie haben aufs Neue die schon bei früherer Gelegenheit bewährte seltene Begabung dieses jungen Componisten für die geistliche Musik bewiesen. Die Ausführung sämmtlicher Werke war in technischer Hinsicht ebenso tadellos, als nach Seite des geistigen Ausdruckes schwungvoll und erfrischend. Unter dem großen Publicum, welches die Aufführungen des Riedel'schen Vereines von hier und auswärts anziehen, war diesmal auch Franz Liszt als Zuhörer anwesend. 6.

Berlin. Im Berliner Schauspielhause fand am 30. Januar zum Besten der Stiftung für invalide Militärmusiker und der Perseverantia eine Matinée statt. Den Glanzpunct des Programms bildete das Violinspiel des Concert-M. Ferd. David aus Leipzig. Der seit langem in Berlin nicht gehörte Meister erregte durch den vollendeten und geistvollen Vortrag des A moll-Concerts von Viotti (Nr. 22) und seiner reizenden Phantasie über russische Nationallieder, einen stürmischen Enthusiasmus, der ihn veranlassen dürfte, das Berliner Publicum in der Folge häufiger durch seine vortrefflichen Leistungen zu erfreuen. Das Klavierspiel des „Löwen" Leopold v. Meyer erntete mäßigeren Beifall. Der Gesang war durch den Tenoristen Reichardt aus London besser vertreten. als durch zwei ziemlich unreife Schülerinnen des Wiener Conservatoriums. Hugo Ulrich's Festouvertüre war die bemerkenswertheste Instrumentalnummer des Concertes, das auch mit Declamation (Frau Formes, Frau Frieb-Blumauer, Hr. Döring) glänzend ausgestattet war. — Die zweite Aufführung des „Lohengrin" in Berlin fand am 26. Januar statt, und hatte einen noch glänzenderen Erfolg, als die erste, wie auch die Darstellung eine vollkommenere war. Namentlich zündete der zweite Act, wodurch sich das Publicum ein glänzendes Geschmackszeugniß ausgestellt hat. Wie groß das allgemeine Interesse, geht daraus hervor, daß sämmtliche Billets bis incl. der sechsten Aufführung schon vergriffen sind. Am 4. Februar ist die dritte, am 7. Februar die vierte Vorstellung vorläufig angesetzt. — Großen Erfolg fand H. v. Bülow in einer neulichen Soirée des Berliner Domchors durch den Vortrag des Concerts im italienischen Styl von Seb. Bach und der Variationen von Beethoven Op. 34. Man fand, daß er noch nie so schön gespielt habe, und das Publicum war mehr denn einmal nahe daran, zu applaudiren, was in diesen Soiréen bekanntlich nicht Sitte ist.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die früher in d. Bl. öfter genannte Pianistin Frl. Nannette Falk, eine Schülerin von Clara Schumann, lebt seit länger als einem Jahre in Paris, und hat daselbst im vergangenen Winter drei Concerte mit vielem Glück und Erfolg gegeben. Infolge dessen ist Frl. Falk in diesem Winter für die Soiréen des berühmten Beethoven-Quartetts der HH. Maurin und Chevillard engagirt worden, und hat in der ersten derselben in vergangener Woche mit Beet-

hoven's F moll Sonate die Reihe ihrer Vorträge begonnen. Die große B dur Sonate Op. 106 soll zunächst folgen, ebenso in einem eignen Concert das Schumann'sche Quintett, Ungarische Rhapsodie von Liszt, und zwei, der Künstlerin gewidmete neue Notturnen von Stephan Heller.

Der belgische Componist Gevaert wurde auf seiner Hochzeitsreise durch Belgien in den meisten Städten mit ehrenvollen Ovationen begrüßt. Als er in Tournai im Theater erschien, fing das Orchester an die Ouvertüre seiner Oper „Billet de Marguerite" zu spielen und unter dem Beifall des Publicums krönte ihn der Capellmeister mit einem — wahrscheinlich in Bereitschaft gehaltenen — goldenen Lorbeerkranz.

An die Stelle der früher in Löwenberg als Concertsängerin engagirten Frl. de Villar ist für diese Saison Frl. Feldhaus aus München getreten. Eine tüchtige Schule, Lebhaftigkeit des Vortrags und anständiger Ausdruck sind die Eigenschaften, welche dieselbe vortheilhaft auszeichnen. Der rühmliche Geist, den wir schon oft in den Programmen der Fürstl. Hofconcerte hervorgehoben haben, ist auch in der Zusammenstellung der diesjährigen Aufführungen bemerkbar. Von neueren weniger bekannten Werken führen wir beispielsweise an: Beethoven's Musik zu den „Geschöpfen des Prometheus", Franz Schubert's Octett, Gesang der Geister über dem Wasser und Clavier-Phantasie in der Liszt'schen Bearbeitung, Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale, Spohr's C moll und Gade's A moll Symphonie, Ouvertüren von Wagner („Fliegender Holländer" und „Rienzi"), Rietz („Concertouvertüre"), Bierling („Maria Stuart"), Berlioz' Scherzo „Fee Mab" u. a.

Der allgemeine Chemnitzer Männergesangverein gab am 30. Januar ein besuchtes Concert in Zwickau.

Nach eingegangenen Berichten aus Wien sind die Erfolge Jaell's außerordentlich glänzend. Derselbe hat am 16., 23. und 30. Januar drei eigene Concerte mit immer gesteigertem Beifall gegeben. Daß ein Concertgeber an einem Abende 14 Mal gerufen wird, wie dies bei Jaell in seinem zweiten Concert der Fall gewesen ist, kommt in unserer kühleren Zone nicht vor. Liszt's „Präludien", welche Jaell in demselben Concerte mit Hrn. J. Dachs im Clavier-Arrangement spielte, wurden mit lebhafter Anerkennung aufgenommen.

Der Contrabassist Simon aus Sondershausen spielte in einem Concert in Cassel eine Phantasie von C. Stein und den „Carneval von Venedig" mit großem Beifall.

Der Hofpianist H. v. Bülow gab in Brandenburg ein zahlreich besuchtes Concert, in welchem ihn der königl. Kammermusikus A. Espenhahn (einer der besten Violoncellisten Berlins) unterstützte.

Musikfeste, Aufführungen. Im 2. Abonnementconcerte zu Altenburg traten Frl. v. Ehrenberg aus Leipzig und Concert-M. M. Wolff aus Frankfurt a. M. auf. Erstere sang Arien aus „Titus" und „Lucia" nebst der „Walzerarie" von Venzano, letzterer spielte Compositionen von Vieuxtemps und Léonard. Beide Künstler ernteten reichen Beifall.

Die Direction des 37. Niederrheinischen Musikfestes, welches zu Pfingsten in Düsseldorf abgehalten werden soll, hat Capell-M. Hiller übernommen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden kam am 26. Januar „Diana von Solange" vom Herzog Ernst zum ersten Mal zur Aufführung.

Literarische Notizen. Eine neue „Theater-Zwischenactszeitung" überraschte am Tage der ersten Aufführung des „Lohengrin" (23. Januar) das Berliner Publicum. Das Blatt enthält den betreffenden Theaterzettel, dazu ein buntes, vorzugsweise auf Bühnen- und andere locale Kunstangelegenheiten bezügliches Feuilleton und auf der Rückseite Annoncen. Es scheint dem gleichen Wiener Blatt nachgebildet, von dem man glaubt, daß es sich behaupten werde

Vermischtes.

Interessant sind die Stimmen der Berliner Kritik über „Lohengrin" und in mannichfacher Hinsicht bemerkenswerth. Natürlich bringt dieselbe viel Mißverstand zu Tage, viel aus Wagner's Schriften irrthümlich Herausgelesenes. Die Herren sind viel zu wenig unterrichtet, und wissen darum mit den Wagner'schen Sätzen, die sie in der Regel in ihrer wahren aus dem Sinne des Ganzen resultirenden Bedeutung gar nicht begreifen, nicht viel anzufangen. Erst hieß es, daß der 2te und 3te Act das Publicum zu sehr ernüchtert habe. Nach der 2ten Aufführung findet man, daß das Interesse des Publicums erst mit dem 2ten Act begann. Im Allgemeinen aber ist doch in der Mehrzahl dieser Referate ein viel anständigerer Ton als früher wahrzunehmen. Der große Erfolg des Werkes beim Publicum drückt die Kritik darnieder und zwingt sie, allmälig andere Saiten aufzuziehen. Unter den erfreulichen Erscheinungen nennen wir in erster Reihe das Referat in Nr. 4 des Beiblattes zur „Börsenzeitung". In der That: wir waren überrascht von dieser geistreichen Auffassung, von dieser gesunden, unpartheiischen Anschauung, und freuen uns, in dem uns unbekannten Verfasser einen vortrefflichen Vertreter und Vorkämpfer unserer Richtung kennen gelernt zu haben. Sehr ausführlich ist das Referat der „Nationalzeitung" gehalten, was sich durch drei Nummern erstreckt. Es ist ziemlich ruhig geschrieben, kommt aber zumeist über Fragen nicht hinaus, die vor 6 Jahren bereits in d. Bl. und anderwärts ihre Erledigung gefunden haben. Nach allen Thatsachen die vorliegen, scheint es, als ob durch die Aufführung des „Lohengrin" in Berlin das letzte Bollwerk der Opposition gegen die neue Richtung zum Sturz gebracht sei und damit der vollständige Sieg der letzteren zur Anerkennung kommen werde.

Der in d. Bl. öfter genannte Gesanglehrer Dr. Schwarz in Berlin veröffentlicht in dortigen Blättern folgende interessante Notiz: Im Jahre 1855 hatte Manuel Garcia, der jetzt in London lebende Mediciner und Gesanglehrer, in dem Philosophical Magazine and Journal of Science mitgetheilt, daß er vermöge eines Spiegels die Formation und Bewegung der Stimmbänder während des Singens betrachtet habe, und nicht nur die so gewonnenen Bilder beschrieben, sondern auch weitere Hypothesen daran geknüpft. Wie alles Neue, wurde diese seine Mittheilung allenthalben, auch von mir angezweifelt, bis im Juni 1858 Professor Czermak in Wien mit dem Kehlkopfspiegel selbst auch Versuche anstellte und einige der Garcia'schen Resultate nicht nur bekräftigte — in dem Sitzungsbericht der mathematischen Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften Vol. XXIX. — sondern sogar bis auf die Theilungsstelle der Luftröhre in ihre beiden Aeste hinabgesehen haben will. Das ein Gesanglehrer, welcher sich mit der bisherigen traditionell-empirischen Behandlung der menschlichen Stimme nicht begnügt, sondern auch hier wissenschaftliche Einsicht und Sicherheit vorziehl, dies nicht unbeachtet an sich vorübergehen lassen konnte, ist klar; und so habe auch ich seit mehreren Monaten mich vor allem daran zu gewöhnen gesucht, den fremden Körper im Schlunde ertragen zu können. Endlich glaubte sowol ich, als einer meiner Schüler, mit der Untersuchung beginnen zu können; ich ließ einen Spiegel von Metall anfertigen, concentrirte das Licht einer Lampe auf denselben, und nach einer Reihe vieler — besonders durch die Lage der Zungenwurzel — mißlungener Versuche gelang es uns endlich, unter freundlicher Mitwirkung des Hrn. Dr. med. Weidehase, vortreffliche Bilder zu gewinnen. Wir sahen das Auseinandertreten der Stimmbänder beim Einathmen, und durch die offne Glottis weit hinab in die Luftröhre; sowie die rasche Annäherung der Stimmbänder bei der Tongebung. — Daß somit die Laryngoskopie keine Charlatanerie ist, ist thatsächlich erwiesen; welche Resultate sich jedoch daraus für die Gesangkunstlehre ziehen lassen, werden erst weitere zahlreiche Versuche mit noch bestimmteren Bildern uns lehren; bis jetzt sind jene von uns gewonnenen Bilder die vollste Bestätigung der bei der Erzeugung der Töne am ausgeschnittenen Kehlkopf gewonnenen Resultat.

Intelligenz-Blatt.

Bei **C. Weinholtz** in *Braunschweig* ist erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Fünftes Volksliederalbum.

Für das Pianoforte übertragen

von

D. Krug.

Op. 105. — Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Dasselbe einzeln:

Nr. 1. „Ein Schütz bin ich". $7\frac{1}{2}$ Sgr.
„ 2. Mein Schatz ist a Reiter. 5 Sgr.
„ 3. Wo a klein's Hüttle steht. 5 Sgr.
„ 4. Oseht, wie strahlet schön derMorgen. $7\frac{1}{2}$Sgr.
„ 5. Ich hatt' einen Kameraden. 5 Sgr.
„ 6. Chimmt a Vogerl geflogen. 5 Sgr.
„ 7. Schier dreissig Jahre bist du alt. 5 Sgr.
„ 8. Wenn ich mich nach der Heimath. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
„ 9. Denkst du daran. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
„ 10. Morgen muss ich fort von hier. 5 Sgr.
„ 11. Z'nächst bin i halt gange. 5 Sgr.
„ 12. Brüder, lasset uns eins singen. 5 Sgr.

L. van Beethoven

sämmtliche Sonaten für Pianoforte und Violine,

neue billigste Zinnstich-Ausgabe.

In 7 Lieferungen à 15 Sgr.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. in D dur, Op. 12. Nr. 1. 12 Sgr.
„ 2. in A dur, Op. 12. „ 2. 10 „
„ 3. in Es dur, Op. 12. „ 3. 12 „
„ 4. in A moll Op. 23. 12 Sgr.
„ 5. in F dur Op. 24. 14 Sgr.
„ 6. in A dur, Op. 30. Nr. 1. 12 Sgr.
„ 7. in C moll, Op. 30. „ 2. 16 „
„ 8. in G dur, Op. 30. „ 3. 12 „
„ 9. in A dur Op. 47. 25 Sgr.
„ 10. in G dur Op. 96. 16 Sgr.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Klauer's

Volksliederalbum

mit leicht ausführbarer Klavierbegleitung fortgesetzt

von

F. Rein,

Organist und Seminarmusiklehrer in Eisleben.

4 Hefte in einem Bande zusammen 24 Sgr.

Eisleben. **Kuhnt**'sche Buchh.
E. Gräfenhan.

Bei **A. Gerstenberger** in Altenburg ist erschienen:

Heidrich, H., zwei Lieder f. 1 Sgst. u. Pfte. Ach die Sterne; Ohne Rast! 10 Ngr.

Hesse, Dr., Sechs Lieder f. 1 Sgst. u. Pfte. An die Nachtigall; Was klagst du mein Gemüthe; Blumenlied; Lied eines fahrenden Schülers; Scheiden, Leiden; Im Grünen (Duett). $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Schulz-Weyda, L., Op. 56. Vier Lieder f. 1 Sgst. u. Pfte. Nr. 1. Der Vorwurf (Tyrolerlied). $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 2. Volkslied, „Dort oben am Berge. 5 Ngr. Nr. 3. Ich klag's euch, ihr Blumen. 5 Ngr. Nr. 4. An die Entfernte. 5 Ngr.

Gerstenberger, La graziella, Polka brill. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Tänze und Märsche. Nr. 1. Herzriss-Walzer, nach einem Liede v. Schäffer. $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 2. Concordia-Galopp v. A. Gerstenberger. 5 Ngr. Nr. 3. Herzschlagen-Polka, nach einem Liede von Kuntze. 5 Ngr.

Ein altes

☞ VIOLONCELLE ☜

mittler Grösse,

von vollem, schönem Ton und bequemer Spielart, vor einigen Jahren aptirt und im besten Stande, ist preiswürdig zu verkaufen; das Nähere durch **Steingräber & Comp.** in Halle a/S.

Bei **C. F. Kahnt** in *Leipzig* ist erschienen:

Sechs

LIEDER OHNE WORTE

für das

Pianoforte

componirt von

FRIEDRICH GRÜTZMACHER.

Op. 35. Heft 1. 2 à 15 Sgr.

Auf dem Wasser.

Barcarole

für das

Pianoforte

von

FR. GRÜTZMACHER.

Op. 45. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

D. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. **Nr. 7.** Den 11. Februar 1859.

Inhalt: Ist die italienische Gesangunterrichts-Tradition noch vorhanden, oder nicht? (Schluß). — „Der Barbier von Bagdad" (Fortsetzung). — „Comala" (Fortsetzung). — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ist die italienische Gesangunterrichts-Tradition noch vorhanden, oder nicht?

Von Dr. Schwarz.

(Schluß.)

Wer kann behaupten, daß er diese Eine wahre italienische Lehr-Tradition „kennt". Ich kenne sie nicht; ich habe viele italienische Sänger gehört, aber auch bei ihnen neben trefflichen Leistungen oft sehr verkehrte Tonbildung (Gaumentöne, Nasentöne); ich habe mich mit Vielen derselben über Stimmbildung unterhalten und hörte neben Wahrem auch das verkehrteste Gerede, nur darin stimmten Alle überein, daß Jeder seine Stimme für die beste und seine Schule für die einzig richtige hielt. Aber auch in den gedruckten Gesangschulen habe ich mich umgesehen, doch was fand ich? Bei manchen gleichen Grundsätzen überall wieder — selbst in den wesentlichsten Puncten — verschiedene Ansichten der einzelnen italienischen Lehrer. Dies fand ich, aber die „Eine, einzig richtige, wahre und sichere Methode" konnte ich nirgends finden, und wenn ich auch tausend Augen hätte. Aber vielleicht hat sie der verstorbene Chor-Dir. Mieksch in Dresden in der That besessen? Mieksch hat Nichts darüber geschrieben, also halte ich mich — der Regel der gepriesenen Tradition gemäß — an seine Schüler: vielleicht finde ich durch sie die gesuchte Eine wahre Methode. Hier in Berlin besuchte mich Hr. Gesanglehrer T. und berief sich auf seinen Lehrer Mieksch als erste Autorität, ein andermal Hr. Gesanglehrer S. und berief sich auf seinen Lehrer Mieksch als erste Autorität. Also zwei Schüler desselben Lehrers; hier, bei solchen „Traditions-Gläubigen", dachte ich, kannst du die wahre italienische Tradition sicher kennen lernen. Hr. T. behauptete u. a., daß die Luftsäule beim Singen in der Kehle fein gefaßt und in runder spitzer Form, wie eine Nadelspitze absichtlich an den vorderen Gaumen geleitet und dort sogar deutlich empfunden werden müsse; sogleich widerlegte ich Hrn. T. aus den natürlichen Verhältnissen selbst heraus mit denselben Gründen, welche ich kürzlich im Tonkünstler-Verein in Berlin in Anwesenheit von Musikern und Physikern ohne allen Widerspruch dargelegt habe. Hr. T. berief sich dem gegenüber kurzweg auf Mieksch, als Autorität. Später besuchte mich der Gesanglehrer Hr. S., und da er mir ankündigte, daß auch er ein Schüler von Mieksch sei, befragte ich ihn, ob Mieksch den Ausfluß der Luft beim Gesange in der von T. angegebenen Weise gelehrt habe? Ich erwartete natürlich das traditionelle „Ja!" erhielt aber ein „Nein!" zur Antwort. Zwei Schüler eines Lehrers, der Eine Ja! der Andere Nein! O Tradition, wie hinkst du? dachte ich mir. Doch nein! Mannstein ist auch ein Schüler von Mieksch, fiel mir ein, und hat die Schule des Bernacchi von Bologna, wie er sie aus Mieksch' Munde vernommen hatte, herausgegeben; also Mannstein wird vielleicht die gesuchte „einzig wahre italienische Tradition" uns geoffenbart haben. „Nein!" ruft wieder jener S., „denn Mannstein hat die Lehre von Mieksch falsch verstanden und falsch wiedergegeben!" Also drei Schüler von Einem Lehrer! und ein solcher Widerspruch, solch verschiedene Auffassung der Einen Tradition, und zwar in dem so kurzen Zeitraum von etwa acht Jahren seit dem Tode des Lehrers. „Wem glaubet man hier?" mußte ich mit Ottavio im „Don Juan" fragen; und wie konnte es anders sein, als daß meine Vernunft mir

gebot, angesichts solchen traditionellen Wirrwarres allen Traditionsglauben fortan zum Heile der Mitwelt, soviel an mir ist, aus dem Reiche der Gesangkunst und Gesangkunstlehre zu verjagen. Lieber studirt man doch selbst gründlich-physiologisch das Wesen der menschlichen Stimme und Stimmgebung und die nothwendigen Gesetze ihrer Behandlung, bevor man sich die vergebliche Mühe gibt, durch dieses unklare Gemisch menschlicher Ansichten und Leidenschaften hindurch zum Klaren zu kommen, wobei man noch zu befürchten hat, auf die redlichsten Fragen statt einer sachgemäßen Antwort nicht blos trübe Umschweife, sondern selbst thatsächliche Grobheiten hören zu müssen. Und wenn man vollends bedenkt, wie es bei dieser nebelhaften Unbestimmtheit der „wahren Tradition" auch Anderen, welchen es nicht einmal ernstlich um die Sache, sondern um den blosen Broderwerb zu thun ist, leicht möglich ist, das Publicum zu täuschen, da sieht man das Verderbliche solches blinden Autoritätsglaubens erst recht ein. Da gibt es Leute, welche sich rühmen, in irgend einem Archiv ein bisher unbekanntes, vortreffliches altes Manuscript von einem alten italienischen Gesanglehrer aufgefunden zu haben und darnach zu lehren; fragt man nach dem Inhalt des hochwichtigen Documentes, so lächelt der selige Besitzer und hält die Weisheit selbstzufrieden für sich zurück in seines Busens geheimnißvoller Tiefe; auch den Ort, wo er „den Schatz" gefunden, nennt nicht sein Mund. Ein Anderer kommt aus Italien nach Deutschland, seine Sprache verräth allerdings den geborenen Italiener, er kündigt in irgend einem Tageblatt sofort an, daß er „im Conservatorium zu Mailand zum Gesanglehrer ausgebildet" worden sei, und also nach der gepriesenen wahren italienischen Methode unterrichte; ein Ungläubiger aber erkundigt sich beim Conservatorium in Mailand und erhält die amtliche Mittheilung, daß dieser Hr. C. „non essere stato allievo del nostro Instituto". — Es ist in der That mit dem Traditionsglauben in der Gesangskunst gerade so, wie mit dem religiösen Aberglauben; wer sich nicht durch Vernunftgründe von ihm befreien läßt, wird nur zu leicht von Geisterbeschwörern, Gespenstersehern und Schatzgräbern hinters Licht geführt.

Doch kehren wir wieder zu den Redlichen zurück, so sind es — abgesehen von dem auch in Paris herrschenden Meinungszwiespalt und Charlatanismus — vor Allen noch Bordogni und Garcia, welche als die Besitzer und Verbreiter der wahren italienischen Methode in Paris gepriesen werden, und da letzterer in seinem Buche „l'art du chant" seine Ansichten niedergelegt hat, so haben wir schon einen sichereren Boden zur Besprechung; ich selbst habe dieses Werk um so eifriger gelesen, als Garcia darin offenbar bereits in manchen Puncten einen Schritt vom blos empirischen Verfahren zur physiologischen Begründung macht; der blinde „Autoritätsglaube" ist durch ihn schon in einzelnen Theilen wankend geworden, und neben dem alten rein empirischen Verfahren findet bereits auch die selbständige Untersuchung Raum; so hat Garcia angefangen, an der alten empirischen Tradition mit der Vernunft thatsächlich zu rütteln, aber dies offen zu gestehen, und jene selbst in wissenschaftlich-gewisses, sicheres Verfahren umzuwandeln, war er noch nicht im Stande; beide Anschauungen laufen noch parallel nebeneinander her, ohne sich innerlich gegenseitig zu durchdringen. — Wenden wir aber auch noch einen Blick nach dem heutigen Italien, so wird den jetzigen dortigen Sängern und Gesanglehrern seltsamerweise von den deutschen allgemein vorgeworfen, daß sie von der alten italienischen Tradition abgekommen seien, diese sei also in Italien selbst verloren gegangen. Die Italiener selbst aber und besonders auch die in Wien lebenden italienischen Gesanglehrer behaupten, daß ihre Methode eben noch „die einzig wahre Tradition" sei. Wer hat sie also? Ein Italiener, oder ein Deutscher? Dem gewöhnlichen Gang traditionell-localer Mittheilung nach eher der Italiener. Aber die Zerspaltung der Ansichten ist in Italien selbst unter den Gesanglehrern so groß, daß wir auch dort vergeblich nach der Einen Tradition suchen würden. — Ueberhaupt kann über das, was an einer Sache wahr oder nicht wahr ist, niemals eine traditionelle Entscheidung Stich halten, sondern nur die vernünftige vorurtheilsfreie Untersuchung und gründliche Kenntniß der betreffenden Sache selbst. Endlich aber ist bis jetzt — wie aus allem Bisherigen, und aus dem fortwährenden vergeblichen Suchen und Streiten um die gepriesene einzig wahre Tradition für jeden vernünftigen Menschen klar hervorgeht — in der Entwickelung der Gesangkunst und Gesangkunstlehre kein einheitlicher Gang gewesen, kein Eines, allgemein giltiges System, das sich fortgeerbt hätte; vielmehr — dies ist der wahre Sachverhalt — traten allenthalben an die Stelle Einer Tradition viele Traditionen, an die Stelle der Einsicht in die Sache viele Ansichten über die Sache, an die Stelle der wissenschaftlichen sicheren Erkenntniß von Ursache und Wirkung ein unsicheres schwankendes Probiren, ein Beharren auf der Oberfläche; und war vielleicht auch ursprünglich bei den alten Italienern, als es noch weniger Gesanglehrer gab, die Ansicht und Methode im Unterricht concentrirter und darum gleicher: je mehr die Gesangkunst mit der Zeit von Vielen gepflegt wurde, desto mehr zersplitterte und änderte sich die alte Anschauung. Und ganz natürlich mußte es der alten italienischen Gesangkunstlehre so ergehen, denn jedes Haus, das nicht auf festen Pfeilern aufgeführt ist, fällt bald zusammen, es zerfällt Stück für Stück, die Stücke werden zerstreut von dem Wind, werden einzeln zerbrochen und verbrannt. Der sichere, der Zeit trotzende Unterbau also ist es, welcher der italienischen Gesangkunst von Anfang an gefehlt hat, und dieser Unterbau selbst ist kein anderer, als die in dem praktischen Unterricht und Uebung in Stimmbil-

dung nothwendig vorauszuschickende und dem Lehrer unerläßliche gründliche physiologische Untersuchung und Kenntniß der menschlichen Stimme. Wenn auch die musikalische Fähigkeit noch so groß und der Schönheitssinn noch so glänzend gewesen sein mag, so war doch ohne diese wissenschaftliche, einer consequenten logischen Fortentwickelung fähige Grundlage die Gesangkunst der alten Italiener nur eine Sache des zufälligen, wechselnden Geschmacks, und jene „einzig wahre Lehrmethode" ein wol seines, den Ansprüchen der Zeit gemäßen Zieles, nicht aber der sicheren natürlichen Unterrichtsmittel zur Bildung der menschlichen Stimme bewußtes, unwissenschaftliches, d. h. rein empirisches Verfahren. Ja, es mag vielleicht Jemand in dem Glauben leben, daß die alten italienischen Sänger und Sängerinnen besser gesungen haben, als unsere jetzigen; ich glaube es schon deßhalb nicht, weil theils damals die Ansprüche viel geringer waren, theils die Concurrenz unter den Sängern (denn es gab damals viel weniger Opernhäuser und Opernsänger als jetzt) viel kleiner war, theils auch der Enthusiasmus und die Meinung des Publicums von der Kunstbildung eines Sängers sich nach dem Zeitgeschmack und nach der Stufe der Einsicht überhaupt richtet. Eben darum bin ich auch weit entfernt zuzugeben, daß die jetzt verfallende italienische Gesangskunst in Italien früher eine bessere gewesen sei; auch muß nicht alles, was verfällt, darum „geblüht" haben; ein Haus, das verfällt, hat gewiß nie „geblüht", aber gestanden hat es, bis die Zeit daran gerüttelt hat. „Die italienische Gesangkunstlehre ist verfallen," heißt nichts Anderes, als sie ist „in viele einzelne Theile zerfallen," die gepriesene Eine Tradition liegt vor uns „aufgelöst in viele Traditionen", deren jede sich als die „Eine wahre" geltend machen will. Viel besser ist es darum, man hält sich an das gründliche Studium der Natur und lernt von ihr, wie die menschliche Stimme von ihren Fehlern befreit und zum musikalisch- und ästhetisch-guten Gesange erzogen wird. Der Gesangunterricht ist materiell eine Muskel-Erziehung, lehrt uns die Natur und auch den rechten Weg dazu; wenn Mieksch die Natur selbst erforscht, erkannt und in einem Werke niedergelegt hätte, so wäre diese thatsächliche Erforschung gewiß nützlicher für jene drei Schüler gewesen, als ihr jetziger Zwiespalt, und die Welt könnte mehr Gewinn davon haben, wenn die drei, statt sich in bloßen unbewiesenen, nicht selbst wissenschaftlich erforschten Behauptungen zu widersprechen, diesen oder jenen Satz von Mieksch weiter wissenschaftlich bewiesen oder auch, wo sich Falsches fand, es wissenschaftwiderlegt hätten. So aber muß ich immer aufs Neue rufen: „Wem glaubet man nun hier?" und da ich durch gar zu vieles Rufen heiser zu werden fürchte, so weihe ich der gespensterhaften „Einen wahren italienischen Lehrtradition" und dem nächtlichen „Traditionsglauben" — nicht aber überhaupt dem Geschmack jener Zeiten, auch nicht den italienischen Componisten und Sängern — vor ihrem seligen Ende noch den letzten Nachruf: „Friede Euerer Asche!"

„Der Barbier von Bagdad".

Komische Oper in 2 Acten. Text und Musik von Peter Cornelius.

(Zum erstenmal aufgeführt in Weimar, den 15. December 1858.)

Besprochen von Felix Dräseke.

(Fortsetzung.)

Daß die Dichtung ihre großen unbestreitbaren Vorzüge entfalte, dürfte Ihnen aus den angegebenen Einzelheiten wol ersichtlich geworden sein. Aber gleichfalls werden Sie mit mir darüber einstimmen, daß ein bedeutender Mangel in die Augen springt, dem abzuhelfen Cornelius seinen Text ausgedehnten Aenderungen unterwerfen müßte. Der Stoff reicht nämlich für die beiden, wenn auch kurzen Acte nicht aus, die Handlung besonders des ersten Aufzuges ist zu dürftig, und die witzigen Einzelheiten des Dialoges vermögen, in ihrer musikalischen Umkleidung, nicht in dem Grade darüber hinwegzuhelfen, wie sie es vielleicht in einem Lustspiele oder recitirenden Drama im Stande gewesen wären.

Bis zum Eintritte der Hauptfigur, des Barbiers, ist zwar durchaus keine Länge zu verspüren. Von hier ab jedoch besteht die Handlung bis zum Fallen des Vorhangs nur in einer Verzögerung der Handlung; ein sehr mißlicher Umstand, der kaum einem Stücke zum Vortheile gereichen dürfte. Eine kürzere Zeit hindurch kann ein solches Hinausschieben der Action, veranlaßt durch Schwatzhaftigkeit und Renommistenthum, wol erträglich erscheinen, ja so sogar höchst komisch wirken, aber dann muß auch eine effectvolle Pointe im Hintergrunde lauern, welche die rege gemachte Ungeduld des Zuschauers vollkommen zu beschwichtigen im Stande ist. Diese fehlt aber an der betreffenden Stelle. Nachdem Abul Hassan nach endlosen, durch die musikalische Ausführung natürlich noch bedeutend gedehnten Reden endlich sein Geschäft begonnen und nach abermaligen langen Unterbrechungen beendet, bleibt er trotzdem dem Gange des Dramas gegenüber immer das schleppende Princip. Nureddin ist auch jetzt noch, wie während der ganzen langen Scene zu Verzweiflungsausbrüchen getrieben und gewinnt somit ebenfalls eine monotone Haltung. Die Dienerschaft aber, welche am Ende des Aufzugs hereingerufen wird, ihren Herrn von Abul Hassan zu befreien, wirkt durch ihr Kommen keineswegs überraschend, da schon einmal Nureddin zu ihr seine Zuflucht genommen. Und ob die Sclaven nun das erstemal den Alten hinauswerfen, das zweitemal im Gemach festhalten sollen, bleibt sich gleich,

da ihr ganzes Einschreiten den Charakter einer dramatisch-unzulässigen Wiederholung trägt.

Den zweiten Act dagegen möchte ich fast durchgängig in seiner jetzigen Gestalt erhalten wissen. Derselbe besitzt im Wesentlichen große scenische Wirkung und dürfte nur sehr weniger Striche bedürfen, um dieselbe zu einer vollständig tadellosen zu erheben.

So erscheinen mir die Liebesscenen eher zu kurz, als zu gedehnt, die ihnen folgende Handlung von echt komischer Natur geht Schlag auf Schlag vor sich, und nur im Finale dürfte der Rothstift am Platze sein, da die Lösung des Knotens so rasch wie möglich erfolgen, nachher aber auch sofort das Stück schließen muß, soll der scenische Eindruck ein ungeschwächter, frischer bleiben, das Ende der Oper sich effectvoll gestalten. Deßhalb möchte es gut sein, nach dem kurzen marschartigen Satze, während dessen der Chalif vollkommen Zeit hat, in würdiger Weise mit seinen Begleitern das Haus des Cadi zu betreten, den Begrüßungschor der Anwesenden zu streichen; ferner das reizende Salamaleikum am Schlusse um die Hälfte zu verkürzen und die formell sehr hübsche Wiederholung des marschartigen Satzes ganz wegzulassen. Denn sowie der Fürst die Bühne betreten gebühret ihm das Wort und es erscheint unnatürlich, daß derselbe eine geraume Zeit zu unthätigem Schweigen verurtheilt wird durch die singlustige Ehrfurcht seiner Unterthanen. Sobald ferner das Räthsel gelöst ist, des Chalifen Spruch alle noch schwebenden Zweifel beseitigt hat, ist die Oper zu Ende und wir vertragen höchstens einen kurzen Danksagungschor, nicht aber zwei längere Musikstücke, die eben blos ihres musikalischen Inhaltes halber fesseln können, die Darsteller jedoch, welche nichts mehr zu thun haben, in Verlegenheit bringen, die dramatische Wirkung bedeutend abschwächen müssen.

Ueberblicken wir nun nochmals das ganze Werk, so kommt uns unwillkürlich der Gedanke — eine Zusammenziehung des gesammten Inhaltes in einen großen, etwa $1^1/_2$stündigen Act erscheine am rathsamsten. Wie wie wir hören ist Cornelius selbst einer derartigen Bearbeitung nicht abgeneigt. Könnte nur der Componist sich entschließen, sofort diese Aenderung vorzunehmen, und sein so umgestaltetes Werk auch auf anderen Bühnen zur Vorführung zu bringen; dem duftigen, poesievollen Märchen, der reizenden, jugendfrischen, anmuthigen, geistreichen Musik würde im voraus eine höchst günstige, warme Aufnahme zu prophezeien sein. — Denn die oben besprochenen Mängel im Scenarium der Dichtung sind in der That die einzigen der Oper, welche einen gerechten Vorwurf hervorrufen konnten. — Und wer wollte diese bei einer ersten größeren Schöpfung hart beurtheilen? — Sind sie aber in der angegebenen Weise beseitigt, so findet der Zuhörer auch nicht die geringste Veranlassung zu begründetem Tadel, geschweige denn die Berechtigung zu ungesitteten Aeußerungen, wie sie bei Gelegenheit der ersten Aufführung im Weimarer Hoftheater leider zu vernehmen waren.

Es war eigentlich nicht meine Absicht, geehrter Herr Redacteur, Sie mit diesen Localjämmerlichkeiten brieflich zu bewirthen. Da aber bei der bekannten musikalischen Parteilosigkeit fast aller deutscher Zeitungen der stattgefundene Scandal mit einer gewissen Auffälligkeit verbreitet und einige Thatsachen mit besonderer Laterne beleuchtet worden sind, so dürfen Sie mir nicht verargen, wenn ich als Augenzeuge Ihnen mittheile, wie weit die Nachrichten der Zeitungeu Glauben verdienen, und an welchem Puncte die thematische Gestaltungskraft der betreffenden Berichterstatter sich zu regen beginnt.

Allerdings ist ziemlich, oder vielmehr unziemlich viel gezischt worden. Aber nicht etwa weil maßloses Applaudiren vonseiten der Partei eine solche Demonstration provocirt hätte. Eher könnte diese das Gegentheil behaupten, eher versichern, daß absichtliches, vorurtheilsvolles Zischen die Veranlassung wurde, die Beifallsbezeugungen zu verdoppeln, dem Componisten zu seinem wahrlich wohlverdienten Hervorrufe zu verhelfen. — Das eigentliche Theaterpublicum Weimars war ferner durchaus nicht betheiligt an dem erwähnten Scandale. Nur eine kleine Coterie, welche allerdings viel Lärm zu machen wußte, und absichtlich um Störung zu veranlassen, ins Theater gekommen zu sein schien (dies erhellte aus mehreren Gesprächen, welche ich selbst zu hören Gelegenheit hatte, sowie aus dem Umstande, daß fast vom ersten Tacte an die Mißfallensbezeugungen begannen) nur diese kleine Coterie war schuld, daß Cornelius' Werk nicht mit der sehr wohl zu fordernden Ruhe und Aufmerksamkeit angehört ward. Uebrigens ist eine von keinem Blatte erwähnte Thatsache zu betonen, die nämlich, daß mehrere der schönsten Musikstücke einen äußerst lebhaften Beifall fanden, ohne daß die Zischlustigen wagten, der warm ausgesprochenen öffentlichen Meinung ins Gesicht zu schlagen. — Diese von mir erwähnten Stücke sind das Duo zwischen Bostana und Nureddin im ersten Aufzuge, das Terzett im Anfange des zweiten Actes, sowie die ganze große aus mehreren Abschnitten bestehende Liebesscene. Was schließlich den Hauptpunct, Liszt und sein thatsächliches Eingreifen in den ganzen Vorfall betrifft, so ist vor allem Protest zu erheben gegen den würde- und pietätlosen Ton, in welchem wie gewöhnlich in den meisten Blätter des Meisters gedacht worden. Liszt dirigirte die Oper und mußte die Beschimpfung, die ihr widerfuhr, lebhaft mitempfinden. Nach 11jährigem erfolgreichen Wirken in Weimar konnte der große Künstler wol Vertrauen erwarten bei der Vorführung eines neuen Werkes aus der bewährten Schule. Hatte er nicht der Bühne Wagner's „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", Berlioz' „Cellini", Sobolewski's „Comala" geschenkt, waren nicht die ersten Werke bereits, classischen gleich, eingebürgert, die

anderen wenigstens als werthvoll und hochbedeutend mit Freude begrüßt worden? Und würde Liszt wol nach all diesen Zeugnissen sich zur Direction eines schlechten Werkes hergegeben haben? — Aber das Vertrauen besaßen die zischlustigen Gegner nicht, — sie besaßen nicht einmal den Respect vor dem Genie, das ihnen gegenüberstand in seinem Amte, und die Unterlassung von Rohheiten zu fordern im vollsten Maße berechtigt war. Sie besaßen auch nicht die Rücksicht, auf welche der zum ersten Male in die Oeffentlichkeit tretende junge Componist Anspruch machen konnte. Denn selbst wenn der „Barbier von Bagdad" nicht das war, als was wir ihn bezeichnen dürfen, — wenn die Oper sich nur als ein unbedeutendes Erstlingswerk eines gesinnungstüchtigen, ehrenwerthen Musikers herausstellte, — so war trotzdem allermindestens zu verlangen, daß sie mit Ruhe und Wohlwollen angehört wurde. — Besonders da die Musik, so sehr sie auch auf der Höhe der Zeit steht, so zukünftlerisch sie ihrem ganzen Gepräge nach erscheint, — doch nirgends gegen die Gesetze der Schönheit verstößt, — nirgends auch nur im geringsten abstoßend und extravagant genannt werden kann; — da ferner der Schöpfer selbst, Cornelius in keiner Weise gehässig polemisch aufgetreten war und insofern etwa eine persönliche Demonstration gerechtfertigt hätte. — Nein! es war das erste Werk der jungen Schule, und diese sollte augenscheinlich gedemüthigt werden. Daß diese nur zu klar ausgesprochene Absicht unser Gerechtigkeitsgefühl aufs lebhafteste verletzen mußte, begreifen Sie. — Liszt schien dasselbe zu fühlen, als nach dem Schluß der Vorstellung trotz eines sehr lebhaften Beifalls das Zischen nicht verstummen wollte. Er ging zu seinem Pulte, den er bereits verlassen, zurück, und applaudirte von dem gesammten Orchester, welches das Werk mit Liebe und künstlerischer Begeisterung hatte ausführen helfen, lebhaft unterstützt. — Des großen Meisters decidirt ausgesprochene Meinung hätte die kleine Coterie verstummen machen sollen. Dem war jedoch nicht so. Das Zischen dauerte fort, als Cornelius unter großem Beifall von Frau von Milde geführt, die Bühne betrat. — Infolge dieser verletzenden Demonstration war es erklärlich, wenn Liszt den Ausspruch that, nie wieder das Theater betreten zu wollen. — Ein Verlust, der sich wol verwirklicht hätte, wäre nicht durch das zwei Tage darauf, am 17. December erfolgte **Beethoven-Concert** klar geworden, wie gemacht der ganze Scandal war, — wie wenig das eigentliche Weimarer Publicum daran Theil hatte, und welch außerordentliche Verehrung Liszt bei diesem durch sein großartiges Wirken sich bereits zu erringen gewußt. Von diesem Umstande schweigen jedoch alle Zeitungen, und es ist daher meine Pflicht, ausführlicher desselben zu gedenken.

Cornelius hatte einen Prolog verfaßt, der Beethoven als Begründer des neuen musikalischen Strebens, wie nicht anders natürlich, darstellte und zugleich eine Anspielung auf Liszt enthielt, — denjenigen unter den jetzigen Künstlern, in dessen Werken der Geist des Verblichenen am gewaltigsten sich kund gebe. — Die Anspielung war äußerst keusch und tactvoll, — aber nach den vorhergegangenen Rohheiten konnte eine Wiederholung derselben nicht unmöglich scheinen. Dem war jedoch nicht so. Hr. v. Milde, welcher den Prolog prachtvoll vortrug, wurde in der Mitte wie am Schlusse jubelnd applaudirt, Cornelius stürmisch gerufen und mit allgemeiner Begeisterung empfangen. Das ganze versammelte Publicum schien, — über die neulichen Vorgänge empört, glänzende Revanche geben zu wollen.*) Alle Nummern des von Liszt geleiteten Concerts erregten großen Jubel. Wie in der Ordnung, kamen blos Compositionen Beethoven's zur Aufführung. — Concert-M. Singer spielte oder sang vielmehr auf seiner Violine die F dur Romanze, Hr. Caspari trug die Adelaide vor mit sehr innigem Ausdruck und fein musikalischer Nuancirung, Frl. Martha von Sabinin spielte das Es dur Concert kraftvoll und graziös, dabei jedoch auf echt künstlerische Weise an den betreffenden Stellen sich dem Ganzen unterordnend. Die Wiedergabe von „Meeresstille und glückliche Fahrt" durch den Theaterchor war ebenfalls befriedigend. — Den Glanzpunct des Abends bildeten jedoch die Orchesterleistungen. Zur Aufführung kamen die Ouverture Op. 124 und die A dur Symphonie; besonders letztere in einer Weise, wie ich sie noch nie gehört. Hatte Liszt in den Proben schon durch seine geniale Direction uns hingerissen, so that er es in der Aufführung noch unendlich mehr. Es war an diesem Abend, um den Ausdruck eines Freundes zu gebrauchen, der höchste Liszt, den wir gesehen. Eine Menge Nuancen brachte, von plötzlicher Inspiration getrieben, der Meister erst am Abend der Aufführung im Vortrag an, und das Orchester, hingerissen von der ersichtlichen Begeisterung seines Leiters, ging sofort auf dieselben ein. Freilich, wer Liszt am Klavier gesehen, wer weiß, wie fast alle seine Vorträge ihre zündende Gewalt erst durch momentane Eingebungen seines Genies erhalten, — wer das Paradoxon begreift, daß der Darsteller bei ihm fast stets zum Producenten, wenigstens zum Neu-Umgestaltenden wird, — der kann den Eindruck ermessen, welchen die Direction des herrlichen Werkes auf uns übte. Denn auch hier sah man klar, wie sein Genius ihn nöthigte, wiederzuschaffen, was Beethoven gegeben. Und das Publicum, — Weimar erkannte, was es an Liszt besaß. Selten ist ein solcher

*) Könnten Sie in Ihrem Blatte den sehr zeitgemäßen Prolog nicht abdrucken? Gewiß würden Ihnen viele zu freudigem Danke verpflichtet sein!

Anm. d. Red. Wir theilen denselben am Schlusse der Nummer mit.

Jubel mir vorgekommen! Das Verlangen nach dem schwergekränkten Meister wollte nicht enden, das begeisterte Rufen nach Liszt hörte nicht auf, bis er schließlich am Pulte erschien, den er für immer zu verlassen gedacht. Hoffen wir darum, daß die nächste Saison ihn wieder in Thätigkeit sieht, zu Nutz und Frommen nicht blos Weimars, sondern der ganzen musikalischen Welt, deren Angelpunct und Stütze er ist und sein wird für noch lange Zeiten!

(Fortsetzung folgt.)

„Comala“.

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Die Instrumental-Einleitung beginnt schon in den ersten Accorden so eigenthümlich fesselnd, daß wir sogleich die ebenso erfreuliche als spannende Gelegenheit gewinnen, die Bekanntschaft eines durchaus geistreichen und fein organisirten Musikers zu machen:

Dieses Motiv, daß sich jedem aufmerksamen Ohr beim ersten Hören unvergeßlich einprägt, beginnt und schließt die Introduction, wodurch die bedeutende Rolle, die es im Verlauf der Oper zu übernehmen hat, uns angedeutet wird. Wir erkennen es später als das Motiv der Comala, denn es kehrt in mehreren Hauptmomenten des musikalischen Dramas wieder, wo Comala in der charakteristischen Weise ihres träumerischen, fast sensitiven Wesens in den Vordergrund tritt — weit mehr eine Elsa als Senta, wie auch ihr harmonisch sympathisches Motiv uns deutlich sagt. — Nach einer Durchführung von 15 Tacten tritt ihm, im vollen Glanze des kriegerischen Blechs, ein zweites, kurzes und rhythmisches Motiv keck als Antithese entgegen:

Daß dies Fingal sein müsse, errathen wir sofort; der nächstfolgende Chor mit seinem

Fingal, der König der Schwerter

macht unsere Vermuthung zur Gewißheit*). Der Bau der Introduction ist sehr symmetrisch, kuppelartig sich wölbend; in der Mitte durch wirksame Contrapuncte schön anschwellend und massenhaft ausgebreitet; Anfang und Ende in die gleichen, fein gegliederten Strebepfeiler auslaufend. Diese ganzen Anlage nicht minder, als der harmonische Charakter, sogar bis auf die Eigenthümlichkeit, daß die verschiedenen Dreiklangslagen der Haupt-Tonart sich vor den Eingang und Ausgang wie zwei treue Wächter lagern, erinnert an die Introduction des „Lohengrin“. Aber Sobolewski hat das wunderbar schöne Wagner'sche Muster, — das für unsere Zeit ebenso typisch maßgebend zu werden verheißt, als berühmte classische Ouverturen für eine frühere Zeit — nicht abgeschrieben, sondern frei und selbständig nachgeformt, eine bei aller Kürze (57 Tacte) doch künstlerische Arbeit.

Jetzt hebt sich der Vorhang. Wir sind nach Morven versetzt und blicken in eine nordische Waffenhalle, im Hintergrund mit freier Aussicht auf das Meer. Die Sonne ist im Untergehen begriffen. Auf der linken Seite der Bühne lagern sich Krieger und Barden im Trinkgelage um steinerne Tafeln und lassen die Trinkmuscheln lustig kreisen; zur rechten gruppiren sich die Jungfrauen mit ihren Harfen. Im Vordergrund der Heerführer Hidallan (Helden-Tenor) bleich und schwermüthig; ihm zur Seite der Lieblings-Barde Fingal's, Ullin (Baß). Ein frischer Chor (in A dur) führt in die Situation ein. Besonders anziehend ist der doppelt gegliederte Mittel-

*) Die Durchführung der einzelnen Motive im Verlauf der Oper ist weder so consequent, noch so mannichfaltig und fesselnd, wie bei Wagner. Namentlich ist aus dem Motive Fingal's nicht soviel gemacht, wie man erwartet, um so mehr, als der Vergleich mit dem Lohengrin-Motiv nahe liegt. Sobolewski hat also die thematische Logik nur oberflächlich adoptirt und gelegentlich angewendet; unserer Ansicht nach nicht zum Vortheil des Princips. D. L.

satz, zuerst ein Männerchor der Barden (in Es dur beginnend):

> Wer kommt, wie des Herbstes düster Gewölk
> Vom dumpf aufbrausenden Meer?

dem sich als Gegenstrophe ein Gesang der Jungfrauen (C dur) zur Harfe anschließt:

> Wer ist der Krieger hoch und hehr,
> Von Tausenden in Stahl umringt?

reizend durch seine eigenthümliche, nordische Rhythmik. Hidallan nimmt am Gesange nicht Theil. Von Ullin und den Kriegern befragt, erzählt er von seinen ihn unablässig verfolgenden Todes-Ahnungen, in einem merkwürdigen, von den Klagen des engl. Horns eingeleiteten, vom Streichquartett mit Sordinen thematisch (aber äußerst discret) begleiteten, breiten melodischen Recitativ. Ein „tüchtiger Capellmeister" hätte sich diese schöne Gelegenheit sicher nicht entgehen lassen, hier eine sentimentale Arie zur Freude aller Tenoristen, und zum Trost des Publicums zu produciren. Glücklicherweise fühlt aber Sobolewski zu fein und richtig, um durch dergleichen Thränen-Pumpen wohlfeile Erfolge zu erpressen. Der hierauf folgende troststpendende Chorsatz:

> O traurig, Hidallan, sind Deine Träume,

ist schön, nur leider kurz; breitere Gefühlsentwickelung wäre hier, wie anderwärts, am Platz. Das ganze Zwiegespräch zwischen Hidallan, Ullin und dem Chore ist jedoch echt dramatisch; ausgezeichnet declamirt, harmonisch geistvoll ausgestattet, in der Form frei. Zur Probe des Styles mögen folgende Tacte dienen:

Andante. Chor der Krieger und Barden.

p

Neigte der Väter blei-ches Ge-sicht in bei-ne Träu-me sich her-ab?

Vcll. Cb. Viol. Hörner. Alt. cresc. Clar. Fag.

Wir erfahren hieraus, daß die Kraft des Helden gelähmt sein Muth dahin sei, seitdem er Comala erblickte und hoffnungslos liebt. Nach einem rhythmisch lebendigen Satz (in Es dur)

> Zurück, ihr Wolken vom Freudenmahl,
> Auf, Ullin, rühre die Saiten!

kehrt der Chor zu seinem ersten, freudevollen A dur zurück, denn Fingal der König von Morven naht, und Chor und Orchester vereinigen sich, ihm einen brillanten, echt königlichen Eintritt zu bereiten. Diese ganze erste Scene (31 Seiten Partitur) ist so concis und fließend gearbeitet, daß nirgends ein Haltpunct oder Einschnitt empfunden wird; die Wechsel der Tempi und Tonarten folgen den wechselnden Stimmungen genau (wir zählen deren 11) und werden stets durch feine Uebergänge, zuweilen ganz unmerklich, vermittelt.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Nun aber kommt das in jeder Art schwer wiegende musikalische Geschütz. Ich meine unser erstes Abonnementconcert, die Anfänge unserer Quartettabende, ein Triocyklus dreier Jünglinge aus dem Ungarlande, endlich das schon vor erwähnte erste öffentliche Auftreten der Singakademie. Was unser „Gewandhaus" — erlauben Sie mir diesen uneigentlichen Ausdruck — betrifft, so muß ihm oder eigentlich seinem obersten Lenker, dem reichbegabten Hellmesberger ebenso herzlich wie parteilos nachgerühmt werden, daß — seit er an dessen Spitze gestellt — viel Rührigkeit in das dort noch vor nicht langem herrschende philisterhafte Treiben gekommen. Sehen Sie Hellmesberger's Programme nach und vergleichen Sie selbe mit jenen seiner unmittelbaren Vorgänger, so werden sie eine gewisse Frische, ein Drängen nach dem Besten, was namentlich die Neuzeit bietet, ihnen nicht streitig machen können. Ich verweise in Hinsicht des unmittelbar Vergangenen auch hier auf die Nachlese der Berichte meines Vorgängers in d. Bl. Mich zieht es unaufhaltsam zu dem, worüber zu schreiben mir ausdrücklich obliegt: zu unserem ersten Gesellschaftsconcerte. Auch an der Gliederung dieses letzteren wird Ihnen ein Zug künstlerischer Regsamkeit nicht entgehen, besonders wenn Sie die Mühe des Nachblätterns in die Ereignisse der Vergangenheit nicht scheuen. Bedenken Sie nämlich, daß Gade, dessen unbedingter Mendelssohnismus Fortschrittsmännern Ihrer Sinnesart durch allzu vieles Hören beinahe schon überdrüßig geworden, bei uns Wienern — ich spreche natürlich nur von größeren öffentlichen Concertaufführungen — bisher nur durch zwei seiner Orchesterwerke, die „Hochlandsouvertüre" und „Erlkönigstochter" Vertretung gefunden; so ist selbstredend das endliche Erscheinen seiner

C moll Symphonie, mit lebhafter Freude zu begrüßen. Meine persönliche Ansicht erkennt in diesem Werke die urwüchsigste Schöpfung des später gar zu epigonenhaft sich gebärdenden, obwol immer feinsinnigen Dänendeutschen oder Deutschdänen. Zwar wurde gedachtes Werk schon vor Jahren in einem sog. Zöglingsconcerte unserer Conservatoristen zu Gehör gebracht. Allein es war dies ein nur Wenigen zugänglich gemachtes, seither leider entschlafenes Privatunternehmen unserer Musikvereinsgesellschaft. Gade's Symphonie wurde vom Drange der Zeit, den Verhältnissen und — offen gesagt — von der damals noch vollauf herrschenden Neigung für das abgöttisch verehrte Wiener Triumvirat, ebenso schnell hinweggeschwemmt, wie sie aufgetaucht. Hellmesberger's Tactirstab hat die Vergessenheit wieder zu Ehren gebracht. So weit dies nach drei Leseproben möglich, gab man das uns Wienern eine etwas fremde Sprache redende Werk des Nordländers mit Wärme und stellenweise sogar mit richtigem Eingehen auf dessen oft sehr feine Züge. Allein das Ding wollte nicht recht zünden. Ich aber meine: man sollte sich durch diesen halben Fehlschuß nicht abschrecken lassen, es bald wieder versuchen, und erst später — wenn der solchen Erscheinungen gegenüber etwas zähe Südländer dafür gewonnen sein dürfte — mit jenen unstreitig matteren Werken der jetzt ungleich mehr durchglätteten Arbeit Gade's nachrücken, von denen ein böser Witzling einmal gesagt haben soll: sie wären so Mendelssohnisch, daß man sie für Compositionen von Sterndale Benett zu halten versucht wäre. Allerdings hat Gade in seiner ersten Symphonie das sogen. „Arbeiten" noch nicht recht los bekommen. Desto heller blitzt hier der Stern musikalischer Erfindungskraft hindurch. Eben darum war mir aber auch das neuliche halbe Fiasco dieser Symphonie räthselhaft. Der Wiener giebt sonst viel auf Melodie, und weniger auf Arbeit. Und eben Gade's erste Symphonie ist vorwiegend melodischer und speciell solcher Art, wie unser Concertpublicum sie liebt, d. h. klar ausgesprochen in den sogen. äußersten Stimmen, und nur selten verwebt in den Mittelgegenden des Orchesters. Aber verhängnißvoll ist allerdings der Umstand, daß Gade's hier entfaltetes Gesangsleben eine Prägung trägt, an deren Anschauung der Süden erst allmälig sich gewöhnen muß. Es ist der nordische Volkston, welcher hier entschieden durchschlägt. Aber ich hege die feste Ueberzeugung: Gade's Op. 5 dürfte, öfter gehört, noch ein Lieblingsstück der Wiener werden, namentlich die beiden Mittelsätze desselben, die von schönem Gesange wahrhaft überquillen. Im Gefolge dieser Symphonie stand noch eine sehr fein gearbeitete, sinnig orchestrirte Ouverture (Dame Kobold) von Reinecke, der man — so gut sie aufgeführt wurde — auch ihr Recht nicht wohl gönnen wollte. Ihre Formen sind knapp, ihre Gedanken nicht neu; das ist wahr. Allein ich dächte ein solcher Feinsinn thematischer Arbeit, wie er sich kundgibt, wäre hoch genug anzuschlagen. So geht denn mein Rath auch hier wieder eben dahin, wie bei Gade's Symphonie. Auch wäre ich der Meinung, Reinecke dürfte als Claviercomponist hier seiner Zeit ein theilnehmendes Publicum finden. Aber suchen muß man, bekümmern soll man sich um das gute Neue! Sonst bleibt es immer beim Alten, das — wenn auch noch so gut — doch alt bleibt, unserer Zeit gegenüber also keine solche Dringlichkeit nachweisbar macht, als das Neue. — Ueber die Spielweise der Frau Clara Schumann bedarf es in Ihrer Zeitschrift keiner breiten Auseinandersetzungen. Genug an dem: Clara führte bei dieser Gelegenheit das herrliche A moll-Concert ihres verklärten Gatten vor. Auf welche Art sie dies Werk faßt und darstellt, wissen Sie. Verargen Sie mir aber trotzdem nicht die höchstpersönliche Ansicht, daß ich mir diesen Sang voll innerer Wärme auch einerseits inniger, ewigweiblicher, andrerseits markiger dargestellt denke. So weit die Grenzen höchster Gewissenhaftigkeit vorzudringen vermögen, so weit ist auch Frau Schumann's Spiel gegangen, doch für meine Ueberzeugung auch um keinen Schritt weiter. Auch dünkt mich ihr von hausaus schon matter Anschlag durch Jahre und sehr begreifliche psychische Einwirkungen noch markloser geworden. Verketzern Sie mich nicht! Mein Schumanncultus ist zu weit gediehen, um in einer blos äußerlichen Pietät für seine Dichtungen ein volles Genüge finden zu können. Unser Orchester hat aber in dem symphonistischen Sinnes begleitenden Theile zu diesem Concerte seinen rechten Mann gestellt. Ich betone ausdrücklich das Wort Mann. Denn ich bin des Glaubens, dieser Begriff schließe das innigste Mitgefühl nicht aus Beide Elemente schienen mir jedoch der diesmaligen Leistung unserer Künstlerin abzugehen. „Nur wo das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paarten, da giebt es einen guten Klang." Sie werden mich nun genugsam verstehen. — Von weiteren schätzenswerthen Beigaben dieses Concertes erwähne ich noch zwei durch unseren gemischten Singverein unter Hrn. Herbeck's geistvoller Leitung sinnig dargestellte Vocalchöre. Der eine derselben war das köstliche reizende „Hochlandmädchen" unseres geliebten Robert, der andere Schubert's Litanei zum Feste Allerseelen. Letzterer Gesang ist in ursprünglicher Form liedartig gesetzt, von Herbeck aber ebenso pietätvoll wie sinnig für einen gemischten Chor eingerichtet und harmonisirt.

Der Hellmesberger'schen Quartettabende gab es bis jetzt zwei an der Zahl. Dies hier und auswärts im besten Rufe prangende Gestirn feierte seinen schönen Wiederaufgang mit Schubert's D moll-Quartett, welchem Mendelssohn's Clavier- und Violoncellosonate in D dur (Op. 58) und Beethoven's C dur-Quartett (Op. 59. Nr. 3) folgte. Der zweite Abend brachte ein Manuscript-Quartett (D moll) von Joachim Raff,

im Bunde mit Beethoven's wunderbar frischer, unbegreiflicherweise aber bei uns selten gehörter G dur-Sonate für Clavier und Violine (Op. 96) und Mendelssohn's namentlich ob seines hochpathetischen getragenen Mittelsatzes hervorragendes B dur-Quintett. Es ist dies eine Wahl, die nicht allein zu billigen, sondern mit begeistertem Kritikerworte zu unterschreiben uns geboten dünkt. Angesichts der Durchführung dieser herrlichen Aufgaben gilt es wol einige Unterschiede zu machen. Das stehende Streichquartett und Quintett erhielt sich wol durchweg siegreich auf dem Kampfplatze. Es ist ein Vier- und Fünfgesang, der nicht gewissenhafter, eintrachtsvoller, in den Kern seiner Aufgaben vertiefter gedacht werden kann. Als stützender Baß ist in den Drei- oder Vierbund neuestens Hr. Coßmann, Violoncellist aus Weimar, als Ersatzmann für den leider für immer aus dem Leben geschiedenen — ich möchte sagen geborenen — Quartettspieler Borzaga eingetreten. Coßmann spielt wie überhaupt ein echter Musiker darzustellen pflegt. Besonders anmuthend klingt seine Cantilene. Allein man muß bei dem Vortrage rein poliphoner Sätze des üppigen Tonmarkes und der bis in das feinste Glied dem Ganzen streng sich unterordnenden, echten Quartettvortragsweise seines für uns nicht leicht ersetzlichen Vorgängers wenn nicht ganz vergessen, doch abwarten, wie sich dieser hochschätzbare Künstler nach und nach in die schon längst festgestellte musikalische Denkungsart seiner Mitbrüder finden und schicken werde. Bis jetzt dünkt uns sein Ton nicht voll und markig genug. Er stellt mehr geistreiche Aperçüs, denn ein Ganzes hin; während Borzaga, freilich in der Betonung des Einzelnen minder hervorragend, im Sinne echten Quartettspiels mit eiserner Folgerichtigkeit zum Ganzen gestrebt, und eben diesem als willig dienendes und demungeachtet selbständig wirkendes Glied sich angeschlossen hat. Mendelssohn's D dur-Sonate wurde — dem Clavierpart zufolge — durch Hrn. Dachs äußerst correct, doch lebenslos gespielt. Coßmann hingegen erwärmte in der Cantilene, gab jedoch im Zusammenspiele nur das getreueste, aber marklose Notendaguerotyp. Beethoven's G dur-Sonate aber war ein ungetheilter Hauch der Grazie, ihrer lebendigsten Seele und Kraft, ihrer, namentlich im humoristischen Theile derselben, hindurchblitzenden Wesenheit. Dies schöne und dem Geiste dieser Composition genau entsprechende Abbild voll Frische und Ursprünglichkeit ist dem einträchtig-künstlerischen Vortrage der HH. Hellmesberger (Geige) und des sehr braven und hoffnungsvollen jungen Pianisten Eppstein freundlichst zu danken. — Ueber Raff's handschriftliches Quartett erlauben Sie mir, Ihnen einen abgesonderten Aufsatz zu schreiben. Ich halte dies Werk zu hochbedeutend, um es in einem Correspondenzartikel obenhin abzuthun.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 15. Abonnementconcert am 3. Februar, dem funfzigjährigen Geburtstage Mendelssohn's, war zur Vorführung des ersten Theiles des „Paulus", der seit mehreren Jahren nicht auf dem Repertoire erschienen, benutzt worden. Außerdem bot dieses Concert als Eröffnung die B dur Symphonie von Beethoven. Bei der bekannten Werthstellung dieser beiden Werke brauchen wir nur von der Ausführung zu sprechen und können dieselbe als eine der festlichen Bedeutung des Abends würdige bezeichnen. Die Solopartien des Oratoriums waren diesmal besser besetzt als in den vorhergegangenen Concerten. Neben den bekannten vortrefflichen Leistungen der HH. Domsänger Otto und Sabbath aus Berlin führte sich eine junge vielversprechende Sängerin Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld vortheilhaft ein. Nach diesem ersten Debut zu urtheilen, besitzt die junge Dame eine frische, wohlthuende Stimme und einen gefühlswarmen poetischen Vortrag. Wir glauben bei fortgesetzter Bekanntschaft Bestätigung dieses günstigen ersten Eindruckes erwarten zu dürfen. Auch Frl. Hinkel schien uns diesmal, gleichwie bereits bei ihrem letzten Auftreten, namentlich an lebendiger Entfaltung ihrer prachtvollen Stimmmittel gewonnen zu haben. 6.

In **Königsberg** gab Charles Wehle aus Paris ein Concert. Um den Künstler zu schildern bringen wir hier die freundlichen Empfehlungsworte, welche H. v. Bülow in die Königsberger Zeitung einrücken ließ. „Hr. Wehle ist unstreitig einer der glänzendsten Repräsentanten jenes eleganten und geschmackvollen Salonspieles, dessen Blüthen dem deutschen Boden seltener zu entsprießen pflegen, das aber dennoch ein volles Anrecht auf echt-künstlerische Bedeutung besitzt. Zu den Vorzügen französischer Feinheit, Sauberkeit und Glätte gesellt sich bei Hrn. Wehle jedoch ferner die exacteste Gediegenheit der deutschen Schule, wie er sich denn auch in seinen immer größere Beliebtheit erlangenden Claviercompositionen nach mehreren Seiten hin als trefflichen Musiker bekundet." — Das Concert fand in einem kalten, öden, rauchenden großen Saale statt und konnte so nicht erquicklich werden. Die saubern und lieblich klingenden Compositionen des Hrn. Wehle würden in einem gemüthlichern Local zu weit angenehmerer Wirkung gelangt sein (ganz abgesehen von den nur kurz vorhergegangenen Concerten der HH. H. v. Bülow und Laub mit grandiosen Programmen); zudem wäre auch die Composition eines anderen Meisters zur Abwechslung für uns Nichtpariser keineswegs unerwünscht gewesen. Indessen ist ein solcher feiner französischer Publicums-Pianist zu nehmen wie er sich giebt und wir müssen ihn als einen in seinem kleinen Genre sehr vortrefflichen Künstler beloben, den wir gern nochmals hören möchten. Dies wird indessen nicht sobald der Fall sein, denn Hr. Wehle macht eine Kunstreise von zwei Jahren Dauer bis nach Sibirien, über Constantinopel nach Paris zurück, woselbst man in betreffenden Kreisen diesen liebenswürdigen, pikant-unterhaltenden Gesellschafter gewiß vermissen wird.

Münster. Seit Jahren hat die Ansicht mehr und mehr Terrain gewonnen, daß der Musikunterricht, vom ersten Anfang an mehreren Schülern zugleich ertheilt, die günstigsten Erfolge erzielt, und es tauchen zu diesem Zweck in vielen großen und größeren Städten seit einigen Jahren derartige Institute auf. Auch in Münster ist ein solches seit sechs Jahren von den HH. Krausse und Bisping gegründet, und soviel Anklang es auch in der ersten Zeit seines Bestehens bereits fand, so hat sich die Theilnahme dafür von Jahr zu Jahr noch bedeutend gesteigert. Es hat dieses Musikinstitut nicht den Zweck, Künstler zu bilden, sondern Dilettanten theoretisch und praktisch auf eine Stufe zu führen, die den Ansprüchen der Jetztzeit an die Musik entspricht. Daß es sich diese Aufgabe mit Ernst gestellt, dafür spricht das Ergebniß der jährlichen Prüfungen; die diesjährige fand am 26. Jan. vor einem zahlreich versammelten Publicum statt, und es übertrafen nach einstimmigem Urtheil die Leistungen der Schüler die Erwartung aller Anwesenden. — Das Programm enthielt die Namen: Mozart, Mendelssohn, Moscheles, St. Heller, Czerny, Krausse u. a. Die Prüfung eröffnete die Titusouverture, sie wurde vierhändig auf sechs Pianos gespielt, und zwar mit einer bewunderungswürdigen Correctheit und Sauberkeit. Die nach den verschiedenen Stufen der Schüler geordneten Vorträge führten uns vom Leichten zum Schweren, sowol im Einzel- als im Zusammenspiel und wir hörten nebst Sonaten von Mozart auch Hommage à Händel von Moscheles für zwei Pianos und Capriccio in H moll von Mendelssohn mit Orchesterbegleitung. Möge der Geist, welcher das Institut beseelt, in seinem Streben fort und fort wirken, daß dasselbe als Pflanzschule für das Clavierspiel wachse und gedeihe.

Gera. Das Programm des letzten Abonnementconcerts unter Capell-M. Tschirch's Leitung enthielt mehrere recht interessante Nummern, eine Concert-Ouverture von Kittl, Mendelssohns G moll-Concert, gespielt von Frl. Amélie Stapes aus Brüssel, Duett und Chor aus „Jephtha" von Reinthaler, Auferstehungsgesang aus „Faust" vom Fürsten Radziwill, und Liszt's „An die Künstler" für Solo, Männerchor und Orchester. Ueber letzteres Werk schreibt uns Capell-M. Tschirch bei Uebersendung des Programmes folgendes: Die Composition ist genial, und so überraschend und frappant auch oft die harmonischen Wendungen erscheinen, sie beruhen doch immer auf den natürlichen Gesetzen der Theorie. Formlosigkeit, die man Liszt'schen Compositionen häufig zum Vorwurf macht, finde ich im Künstlerchor nicht. Es ist im Gegentheil das Ganze im schönsten Ebenmaße gehalten. Die Ausführbarkeit ist keineswegs übermäßig schwer, und namentlich wird dem Chore nichts zugemuthet, was er nicht sofort mit Leichtigkeit ausführen könnte. Ich stelle es Ihnen anheim, ob Sie von diesem meinem Urtheile in der Zeitschrift Gebrauch machen wollen. Es ist ein wahres und gänzlich unparteiisches.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Niemann gastirte als Raoul und Tannhäuser mit großem Beifall in Cöln.

Frl. Bianchi singt gegenwärtig in Hamburger Concerten. Im letzten philharmonischen Concert daselbst wirkte sie in der Ausführung der „Ruinen von Athen" mit

Das bekannte weitgereiste Doppelquartett der Bearnais (baskischen) Nationalsänger gab am 6. Februar im Saale der Buchhändlerbörse in Leipzig ein besuchtes Concert. Ihre Vorträge sowol nach Inhalt als Ausführung erheben sich nicht über die Stufe des bloßen Naturalismus.

Musikfeste, Aufführungen. Die Tage des 2. und 3. Febr. sind an vielen Orten zu Erinnerungsfesten an Mendelssohn's Geburtstag benutzt worden. Organist Hennig in Bautzen führte den ersten Theil des „Elias" und eine Reihe Mendelssohn'scher Chor- und Sologesänge auf. Aus England kommen natürlich auch Nachrichten über gleiche Feierlichkeiten. In St. Martinshall zu London wurde z. B. ein Riesenconcert gegeben, dessen Programm blos aus Werken des Gefeierten bestand. Der Pianist Pauer aus Wien spielte darin das D moll Concert.

Musik-Dir. Reinecke in Barmen gab am 22. Januar ein Concert, in welchem er eine Symphonie nebst einem Chorlied „Ave Maria" eigner Composition aufführte und außerdem als Clavierspieler in Beethoven's G dur-Concert und Weber's Concertstück in F moll auftrat. Der Sänger Göbbels wirkte ebenfalls mit, von anderen bemerkenswerthen Werken nennen wir noch den reizenden „Nachtgesang im Walde" für Männerchor und Hörnerbegleitung von Franz Schubert.

Neue und neueinstudirte Opern. Die vor kurzem in Stuttgart mit Beifall gegebene Oper „Anna von Landskron" vom Kammermusikus Abert ist in Wien und Prag, der Vaterstadt des Componisten, zur Aufführung ebenfalls angenommen worden.

In Berlin ist Mozart's „Cosi fan tutte" — nach den Strapatzen des „Lohengrin", wie ein Journal selbstgefällig bemerkt — neueinstudirt auf das Repertoire gekommen.

Literarische Notizen. Von Eduard Sobolewski (nicht in Königsberg, wie die Augsb. Allg. Zeitung schreibt, sondern bereits seit einer Reihe von Jahren als Capell-M. in Bremen) ist soeben eine musikalische Flugschrift (Leipzig, Wiedemann) unter dem pikanten Titel: „Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik" erschienen. Die Dedication hat der Herzog von Coburg-Gotha angenommen. Wir werden auf das interessante Schriftchen zurückkommen. Ebenfalls in diesen Tagen erschien (Leipzig, H. Matthes) von unserem fleißigen Mitarbeiter Graf Laurencin eine Brochure unter dem Titel: „Robert Schumann's Paradies und die Peri", auf die wir ebenfalls noch zurückkommen werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Organisten und Musiklehrer Selmar Müller zu Wolfenbüttel ist der Titel „Musikdirector" verliehen worden.

Vermischtes.

Unter dem Titel: „Hans v. Bülow und die Berliner Kritik" ist in Berlin bei C. Röhring eine Brochure als „Beitrag zur Zeitgeschichte" erschienen, welche aus Anlaß des mehrerwähnten Vorganges namentlich die bekannte „Unparteilichkeit" der Berliner Kritik den Bestrebungen Bülow's gegenüber in das rechte Licht stellt. Ohne daß der ungenannte Verfasser das Auftreten Bülow's bei dieser Gelegenheit zu rechtfertigen gesonnen ist, giebt doch das Schriftchen in wenig Zügen ein so treffendes Bild der Situation und sticht in seiner unzweideutigen und würdigen Haltung so vortheilhaft von dem bei Beurtheilung der neueren Musik fast ohne Ausnahme üblichen Berliner Localtone ab, daß wir uns nicht versagen wollen, das Resumé der genannten Brochure unseren Lesern mitzutheilen. Die Situation und die daraus hervorgehende Schlußfolgerung wird mit folgenden Worten gezeichnet: Hr. v. Bülow dirigirt ein Concert, das ihn die Ersparnisse, die Früchte seiner Arbeit kostet, er zeigt es vorher an, er führt Werke auf, die in Berlin nicht gekannt sind, aber den Namen bedeutender Meister tragen und in dem Rufe stehen, nicht sehr leicht verständlich zu sein. Man sollte meinen, die musikalische Welt Berlins würde sich schon zu den Proben drängen, denen ja, wie man weiß, Jeder beiwohnen kann — die Kritiker würden versuchen, durch öfteres Hören ein wirkliches Urtheil zu gewinnen, da sie doch aus Erfahrung wissen, daß sie aus Wagner, Schubert und Schumann das erstemal ebenfalls nicht Alles herausgehört, was sie später gern oder ungern haben heraushören müssen. Aber nein, Niemand kümmert sich um die Proben, und die Zeitungen, die sonst jedem Bänkelsänger noch eine besondere vorbereitende Notiz zu widmen pflegen, erwarten und ignoriren das Concert des Hrn. v. Bülow mit dem glatten Schuppenpanzer vornehmer

Verachtung. Dennoch ist das Haus gefüllt. Und nun denke man sich einen jugendlichen Mann von heißem Blut — inmitten der Situation, die wir oben geschildert haben — man denke sich ihn in einem Concert, das er dem Publicum gleichsam als Geschenk giebt, da selbst der vollste Saal ihn nicht für die Mühen, die Anstrengungen, die Verluste entschädigen kann, die solche Concerte ihn kosten — man denke sich in ihn nach der Beendigung der „Ideale", die trotz ihrer Längen am Schlusse ein bedeutendes Werk sind, dessen rein musikalischen Werth H. v. Bülow mindestens ebenso gut zu beurtheilen versteht, als jeder andere Kritiker in Berlin — man denke sich ihn plötzlich der unerhöten Rücksichtslosigkeit weniger Personen gegenüber, die es wagen nach einem solchen Werke, nach einmaligem Anhören desselben, an einem solchen Orte ihre Mißbilligung des Werkes, die in diesem Falle fast gleichbedeutend ist mit Unkenntniß — auf eine solche Weise anzubeuten — und man wird begreifen, daß das zerrissene und beleidigte Herz in einem solchen Augenblicke nach einem Ausdruck sucht, und daß es vielleicht noch milde war, wenn H. v. Bülow diejenigen aufforderte, den Saal zu verlassen, die — während andere bejahrte, kunstverständige Männer schweigend und mit der Achtung, die man dem Namen Liszt schuldig ist, der ersten Aufführung eines solchen Werkes lauschten — die sich, sagen wir, nicht entblödeten, alle Pietät, die man der Erinnerung, dem Rufe, der Herzensgüte des Meisters schuldig ist, so weit zu vergessen, um in die widrigsten Töne auszubrechen und Ohr und Herz derer zu zerreißen, die mit dem Genius zu sympathisiren wissen!

Zu Beethoven's Geburtsfeier.

Festrede

von

Peter Cornelius

gesprochen von Feodor v. Milde.

Weimar, 17. December 1858.

Ihr sehet oft und gern in diesen Räumen
Den ernsten Kampf, das heit're Spiel des Lebens
In Bildern sich gestaltenreich entfalten,
Doch heut' entsaget willig Ihr dem Schau'n,
Um durch den Schlüssel des Gehörs allein
Der Tonwelt gold'ne Pforten zu erschließen.
Zu einem Fest heiß ich Euch denn willkommen,
Dem Wiegenfeste eines großen Menschen;
Zu einer Arbeit heiß' ich Euch willkommen,
Zu tieferem Erfassen seines Wesens;
Willkommen heiß ich Euch zu einer Andacht:
Zu lauschen eines Geistes Offenbarung.
Ja, hoch ist diese Feier, hoch dies Fest.
Ein Sängerkind ward heut' am Rhein geboren,
Und neu geboren ward mit ihm die Kunst.
Das fühlen Alle, Künstler oder Laien.
Ob sie die Flamme ferne leuchten sehen,
Ob sie das Herz in ihre Gluthen tauchen:
Beethoven's Lied ist eine neue Welt,
Und ein **Columbus** ist des Meisters Seele.

Sein Lied ist heiße Sehnsucht nach Befreiung,
Wie Rütteln klingt's an eines Kerkers Stäben.
Da tönen Schmerz und Lust, und Staub und Seele,
Zweifel und Glauben, Lieb' und Haß im Streit,
Erhab'ne Ungeduld, erlöst zu sein,
Und todesfrohe Ahnung des Erlösens.
Da ringt zum erstenmal der ganze Mensch
Den wunderbaren Kampf mit seinem Gott,
Und bebt und weint, und jauchzt und löst in Tönen
Der Menschheit ew'ge, tiefe Räthsel auf.
Ein neues Wirken will ein neu Gesetz,
Beethoven ruft's und reißt die Kunst empor:
Nicht von der Form beherrscht sei der Gedanke,
Frei bilde der Gedanke sich die Form.

Zu einer Arbeit bot ich Euch Willkommen,
Ich wiederhol's, zu einer ernsten Pflicht.
Beethoven blieb im Leben unverstanden,
Es gingen Geister stumm an ihm vorüber.
Zur Sonne hob er einsam seinen Flug,
Der Erde taub, dem Lied der Sterne lauschend.
Sein Todestag ist erst das Wiegenfest,
Das im Erkennen dieser Welt er feiert.
Dann erst entfaltet sich sein volles Bild
Wenn wir die Spiegel uns'rer Brust verklären.
So wirket denn in Euch, daß jedes Jahr
Das Bild des Meisters heller widerstrahle,
Bis wie ein reinstes, lauterstes Gefühl
Sein Geist im Herzen seines Volkes lebt.

Zu einer Andacht bot ich Euch den Gruß,
Zu lauschen eines Geistes Offenbarung.
Auch uns're Zeit hat ihre heil'gen Bücher,
In einer Zeit der Wunder lebt auch Ihr.
Ja, wenn von allen höchsten Weihen triefend
Ein Hohepriester dieser schönen Kunst
Hoch über alle Qual des Lebens, alle Krankheit
Schmerzlich gebrochnen Daseins sich erhebt,
Sein Herz in Flammen läutert und entzückt
Dem Spruch des Gottes in der Seele lauscht,
So ist, was er uns giebt, ein Göttliches,
So trifft es unser Inn'res wie Verheißung,
Wie eine Mahnung an ein höchstes Ziel.
O horcht, und lauscht, und folgt dem Ruf: **„Empor"**,
Der in den Klängen dieses Geistes athmet.

Seid denn noch einmal dreifach hier willkommen,
Und gönnt mir noch, daß ein sympathisch Band,
Das Einst und Jetzt verbindend, ich Euch zeige,
Daß ich auf Einen heute unter uns,
Der, wie ein Kleinod, ein lebendig Zeichen
Des großen Todten an der Stirne trägt.
Der Wunderknabe **Liszt** hat einst in Wien
Die junge Kunst dem Meister zeigen dürfen.
Der, taub schon ganz, doch mit den Augen lauschend,
Ergriff gerührt den Knaben nach dem Spiel,
Und schloß mit einem Kuß ihn an sein Herz.
Nun prüft einmal, ob etwa dieser Kuß
Musik geworden in des Mannes Seele,
Wenn er des Meisters Bilder Euch entrollt;
Ob etwa von der Weihe dieses Kusses
Ein Hauch die Virtuosen überschauert,
Die kunstgewappnet seinem Stabe folgen;
Ob etwa jener Kuß die Kraft ihm gab,
Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten.
Ein lieblich Wunder wär's, ich hätte Recht:
Ihr lebtet noch in einer Zeit der Wunder,
Und, froh der hohen Zeichen, die Ihr saht,
Gingt Ihr gestärkt zurück in's laute Leben,
Und ließet freudig in den deutschen Herzen
Beethoven's Klänge wie ein Erbtheil wuchern.
Ein unentreißbar Erbtheil dieses Volks.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von J. J. Weber in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 8. — Den 18. Februar 1859.

Inhalt: Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben. — „Comala" (Fortsetzung). — Aus Berlin. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben.

Von

F. Brendel.

Die Aufführungen des genannten Werkes an den beiden bis zuletzt zurückgebliebenen Hauptbühnen Deutschlands haben aufs neue alte Streitigkeiten angefacht und wiederum Fragen in Anregung gebracht, die man schon als längst erledigt betrachten zu dürfen glaubte. Es hat diese Erscheinung ihren Grund vorzugsweise in der deutschen Zersplitterung, in dem Umstand, daß wir keinen tonangebenden Mittelpunct besitzen, so daß in jeder neu an den Aufführungen sich betheiligenden Stadt Untersuchungen abermals auf die Tagesordnung kommen, die in den vorausgegangenen bereits genügend behandelt und zum Abschluß gebracht worden sind. Natürlich ist hier nicht der Ort, auf die Vortheile und Nachtheile solcher Zustände einzugehen; genug, wenn wir bemerken, daß einerseits darin allerdings eine große Seite des deutschen Wesens zur Geltung kommt, andrerseits freilich auch ein bedauerlicher Mangel. Die kleinste Stadt will sich das Recht nicht nehmen lassen, ihr eigenes Urtheil abzugeben, um wie viel weniger Centralpuncte wie Wien und Berlin, — obschon dieselben in der That post festum kommen und eigentlich nur die Nachlese zu halten hätten, — und wir erleben infolge davon das Schauspiel, längst Festgestelltes immer wieder angezweifelt zu sehen. Ist dies hervorgehoben, so darf man zur Erklärung der erwähnten Erscheinung allerdings auch noch auf den Umstand aufmerksam machen, daß die betreffenden Referenten viel zu wenig orientirt sind. Sie haben nicht gelesen und studirt, was seit Jahren über den Gegenstand geschrieben worden ist, so daß sie dem Neuen gegenüber nun nicht ausreichend unterrichtet erscheinen.

Schon aus diesem Grunde dürfte es demnach nicht ganz ungerechtfertigt sein, wenn auch wir wieder in d. Bl. Veranlassung nehmen, zur Aufklärung und Verständigung auf manches bereits Besprochene kurz andeutend zurückzukommen. Wichtiger jedoch als dies ist folgendes: es sind in der That noch manche Fragen ungelöst. Die Erklärung wurde zu ihrer Zeit mehr nur abgebrochen, nicht vollständig durchgeführt, dies zunächst aus dem ganz äußerlichen Grunde, daß man nicht fortwährend jahrelang dieselbe Sache behandeln kann. Bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich darum auch schon erwähnt, daß wir unseren früheren Gegenstand nicht aus den Augen verloren hätten. Ich wartete nur auf einen Anknüpfungspunct, den am passendsten die in Aussicht stehenden neuen Werke Wagner's dargeboten hätten. Bei dem umfassenden Antheil indeß, den die Presse fort und fort nimmt, kann auch der gegenwärtige Moment schon als geeignet erscheinen.

Zu den noch ungelösten Fragen rechne ich zunächst vorzugsweise Alles, was sich auf die Dichtungen bezieht. In unseren früheren Erörterungen wurde, wie natürlich, zunächst mehr die musikalische als die uns näher liegende Seite berücksichtigt. Was jene, die dichterische betrifft, so versuchte ich vergeblich, damals passende Kräfte zur Vertretung derselben zu finden. Sind wir demnach infolge der früheren Vorarbeiten in musikalischer Beziehung bereits dahin gediehen, daß Jeder nur einigermaßen mit dem Gegenstand vertraute, Jeder mit gesundem Gefühl begabte, auf Grund desselben aus Mangel an Verständniß hervorgerufene Angriffe ohne

weiteres widerlegen kann, so sind wir dagegen in bezug auf das Dichterische noch so weit zurück, daß sogar näher Vertraute erhobene Bedenken und Zweifel nicht sofort zu beseitigen wissen. *Wagner* selbst hat bekanntlich in seinem „Vorwort" ausführlich über die dichterische Bedeutung des „Lohengrin" gesprochen. Vollkommen deutlich jedoch, scheint mir, ist diese Erklärung nur für den, der das Verständniß aus dem Werke bereits mitbringt. Wer es für das letztere erst aus jenen Worten zu gewinnen hofft, dem werden dieselben vor der Hand nicht die volle Klarheit gewähren. Ist doch schon das *Gefühlsverständniß* des „Lohengrin" nicht sofort Jedem gegeben; die Schwierigkeiten aber wachsen und vermehren sich, sobald es sich um *bewußte* Einsicht handelt. Ich versuche darum zunächst nach dieser Seite hin einige Fingerzeige zu geben. Als Hauptgesichtspunct dabei gilt mir der wiederholt ausgesprochene, daß nur dann erst von einem Abschluß des Urtheils die Rede sein kann, von einem kritischen Darüberhinaussein, wenn man die neuen Erscheinungen wirklich in sich aufgenommen, durchlebt, mit einem Worte: die ganze Entwickelung innerlich durchgemacht hat. Ohne das spricht man wie der Blinde von der Farbe. Ich habe folglich nichts dagegen, wenn man auf Grund wirklichen Verständnisses dann sich möglicherweise ergebende Mängel nachweist; *was man jetzt nachweist, sind nicht Mängel der betreffenden Werke, sondern nur Documente der mangelnden Einsicht vonseiten der Beurtheiler.*

Was Wien betrifft, so hat eine Besprechung E. *Hanslick's* Verbreitung auch in norddeutschen Blättern gefunden. Andere Besprechungen von dort sind mir nicht zu Gesicht gekommen. In Berlin haben natürlich ebenfalls alle Zeitungen an den Debatten sich betheiligt. Unter diesen mache ich das sehr ausführliche Referat der „Nationalzeitung" besonders namhaft, dies auch aus dem Grunde, weil es im Schlesinger'schen „Echo" ebenfalls zum Wiederabdruck gekommen ist. Beide Beurtheilungen sind ernst und würdig gehalten, beide gehen auch schon viel weiter, als vor Jahren, und machen Zugeständnisse, an die anfangs die Gegner nicht gedacht haben. Ursache genug, diese Stimmen als Vertreter der gegentheiligen Ansicht zu betrachten, uud vorzugsweise ins Auge zu fassen.

Am leichtesten ist unter den Hauptpersonen des „Lohengrin" jedenfalls das Verständniß Elsa's. Aber auch dieser Charakter hat die trivialsten Mißverständnisse erfahren müssen, und über das eigentlich entscheidende Moment ist man sich häufig nicht klar geworden. Als die gewöhnliche Meinung stellt sich dar, daß es Neugierde sei, welche Elsa die verbotene Frage thun läßt, ein sehr gemeines Motiv demnach. Im Gegensatz hierzu ist das Wahre dies, daß in Elsa zwei gleich große Berechtigungen einander gegenüberstehen. In der gehobenen Stimmung des Anfangs scheint ihr möglich, was im weiteren Verlauf als unausführbar sich herausstellt, sie verspricht etwas, was sie später nicht halten kann. Später tritt der Entrücktheit des Anfangs gegenüber die andere gleichberechtigte rein menschliche Seite heraus, die Unmöglichkeit einer ungetrübten Hingabe an Lohengrin wird klar, und der Conflict ist da, beschleunigt noch durch die Einflüsterungen Ortrud's. Will man einen schlagenden Gegensatz hierzu, um das schlechthin Nothwendige, tief Begründete in Elsa's Bewußtsein mit einer Eingebung der Laune und Willkür zu vergleichen, so betrachte man den 3. Act des *Gluck*'schen „Orpheus". Euridice ist betroffen von dem Schweigen des Orpheus, und ganz gewöhnliche weibliche Caprice und Lust zum Widerspruch bestimmt sie, mit Bitten in ihn zu dringen, ohne die Ahnung einer höheren Pflicht, ohne die Kraft und die Fähigkeit zum Gehorsam. So wirkt die Scene widerwärtig, und man fühlt sich — namentlich der Größe und Macht des Vorausgegangenen gegenüber — zu der Bemerkung veranlaßt, daß, um eine solche Euridice wiederzugewinnen, Orpheus nicht in den Tartarus hinabzusteigen brauchte.

Bei weitem schwieriger, als die Auffassung dieser einfachen Conflicte ist das Verständniß der Person des Lohengrin, und diese ist es auch, an die sich die entscheidenden Mißverständnisse knüpfen. Man bezeichnet Lohengrin als eine Maske, als ein willenloses Werkzeug, das kein Interesse für sich und sein Handeln erweckt, man sieht in ihm einen kalten Egoisten, der sich in seine Herrlichkeit zurückzieht, als das Unheil einmal angerichtet ist, unbekümmert um Elsa, die durch ihn zugrunde geht. Einer solchen Ansicht ist zu allererst die andere Seite der Sache nicht klar geworden, die nämlich, daß Lohengrin *ebenfalls gebrochen ist durch den Verlust Elsa's* und einer freudeleeren Existenz entgegengeht, daß die Herrlichkeit des Göttlichen, — des *Allgemeinen*, — ihn nicht entschädigen kann für den Verlust, der ihn *persönlich* betroffen. Das ist auf das Bestimmteste ausgesprochen in den schneidenden Schmerzenstönen beim Abschied.

Näher treten wir der Sache, wenn wir das Hauptmotiv, die verbotene Frage selbst ins Auge fassen. Man hat gesagt, daß das ein unmotivirtes, äußerliches Gebot sei, und unser Gefühl nie die Berechtigung desselben anerkennen werde, daß demnach die Hauptstütze des ganzen Werkes in der Luft schwebe. Diese Meinung hat so lange einen Schein der Berechtigung, als man nur die *Dichtung* allein betrachtet, überwiegend *verständig*, ohne von dem *musikalischen* Geiste des Ganzen, von der *Gesammtstimmung* des Werkes erfüllt und durchdrungen zu sein. Hat man aber diesen lebendigen Gefühlseindruck empfangen, so gelangt man dahin, daß man an Lohengrin und die Nothwendigkeit seines Geheimnisses zunächst wenigstens **glaubt**, wenn man auch den wahren Grund in der That noch nicht einsieht. Die *ideale Hoheit des ganzen Werkes aber verleiht*

der Person des Lohengrin jenen Hintergrund, jenen Inhalt, den dieselbe für sich allein scheinbar nicht besitzt. Andrerseits ist hier zugleich der Punct, wo Verstand und Gefühl sich theilen und leicht in Widerstreit gerathen. Der Schwung, das Pathos des Ganzen läßt uns ahnen, daß mehr an der Sache ist, an jenem Verbot nämlich, als es zunächst scheint, daß es wirklich innerlich begründet ist; die äußere Einkleidung dagegen giebt dem Zweifel Raum, ob nicht in der That nur ein äußerliches, durch nichts motivirtes Gesetz, ein Machtspruch vorliegt. Es ist die Grundwahrheit des Christenthums, daß Gott Mensch geworden, d. h. daß er offenbar geworden ist, daß das Göttliche an den hellen Tag des allgemeinen Bewußtseins herauszutreten die Bestimmung hat, die Welt durchdringend und in uns selbst wesend und schaffend. Jenes Zurückziehen desselben dagegen in eine außerweltliche Region gehört einem völlig überwundenen Standpunct der Auffassung an. Eine solche mittelalterliche katholische Anschauung vermag keine Sympathie mehr zu erwecken, ja dieses beim ersten Blick als Geheimnißkrämerei erscheinende Verfahren kann sogar abstoßend wirken. So ist der Eindruck auf dieser Stufe ein vollständiger Widerspruch für uns. Fort und fort aber „warnt uns etwas, daß wir dabei nicht weilen", eben weil der lebendige, reiche Gefühlseindruck mit jener Einkleidung in Widerstreit kommt. Das Einzige, woran wir uns in diesem Conflict halten können, ist demnach jener Gefühlseindruck. Bringen wir uns diesen also zu möglichst deutlichem Bewußtsein, so müssen wir inne werden, daß durchaus modernes Empfinden den Inhalt des Werkes bildet, und es wird uns solchergestalt klar, daß jener Gralmythus nur die symbolische Einkleidung hergegeben hat für einen aus der Gegenwart genommenen Inhalt, für Wagner's eigenstes innerstes Leben, sein tiefstes Empfinden, welches er in das Werk hineingelegt hat. Aus der symbolischen Einkleidung heraus tritt uns der wahre Lebensnerv desselben entgegen. Nicht der alte Gral mit seinen Rittern bildet das wahre innere Wesen des „Lohengrin", was in diesem Falle ein sehr dürftiges wäre; wie in jedem echten großen Kunstwerk ist nur die Hülle der Sage oder Geschichte benutzt, um durch sie den Geist unserer Zeit zur Darstellung zu bringen. Das eben ist bezeichnend für Wagner's wirklichen Beruf, daß er für solchen Gehalt diese Form gefunden hat, eine Form, die ihm Gelegenheit bot, einen großartigen nationalen Hintergrund zu entfalten.

Entsteht dem Gesagten zufolge die Frage, welches der eigentliche Inhalt des Werkes sei, so antworte ich: Lohengrin ist Repräsentant des Genius, des künstlerischen Genius, und das Werk stellt die Conflicte dar, in die dieser Genius mit seiner jenseitigen, außerweltlichen und zugleich irdischen Doppelnatur in seinen Beziehungen zur Welt geräth. Das Motiv, welches ihn zur Erde zieht, zu veranschaulichen, kann man an jene Worte des Faust erinnern: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust ꝛc." Weitere Analogien für die nothwendige Verschlossenheit des Lohengrin bietet die künstlerische Thätigkeit selbst. Jedwedes künstlerische Schaffen wurzelt in einer geheimnißvollen Werkstätte, von der der Schleier nicht hinweggezogen werden darf, wenn dasselbe nicht profanirt werden soll, und nur solange als diese Werkstätte profanen Blicken entzogen bleibt, ist sie der schöpferische Grund und Boden, aus dem die Gebilde der Phantasie emporwachsen. Jeder echte große Künstler besitzt diese heilige Scheu, die ihn warnt, zersetzend an sein Inneres heranzutreten und damit das innerste Geheimniß auszusprechen. Aber auch die andere rein menschliche Seite fordert ihre Verwirklichung. So fühlt sich Lohengrin hingezogen zur Welt, zum geliebten Weibe, und sein Verlangen sich verbergen zu dürfen und doch geliebt zu werden, ist somit vollständig begründet. Er ist der Widerstreit einer solchen Doppelnatur, in den er verfällt. Er darf die geheimnißvollen Fäden, die ihn an eine höhere Welt ketten, nicht zerreißen, wenn er seinen Genius nicht verläugnen will, er darf sich nicht vollständig hingeben an die Welt, selbst dem geliebten Weibe darf er dieses Opfer nicht bringen, wie es in der That auch noch kein Genius gebracht hat; und doch ist es die Bestimmung desselben, der Welt sich hinzugeben, ihr sich zu offenbaren und dieselbe „mit feurigen Armen zum Himmel emporzuheben." So sehen wir den Schmerz zur Darstellung gebracht, den der Gottgesandte empfindet in seinen Beziehungen zur Welt, sein tragisches Geschick, im Drange nach Mittheilung in seinem innersten Wesen unverstanden durch die Welt ziehen zu müssen. So ist das Verbot psychologisch begründet, und wo vorher nur eine unverstandene Aeußerlichkeit uns entgegentrat, haben wir jetzt die lebensvollste Erfüllung und der Widerstreit zwischen Verstand und Gefühl beim ersten Eindruck löst sich auf in die reinste Harmonie. Es sind Probleme höchster Art, die hier zur Darstellung kommen, bei allem Reinmenschlichen derselben, und die Einkleidung ist demzufolge auch so zart und duftig, daß die Menge wie vor einem unerklärlichen Geheimniß steht, aber umfangen von dem Zauber und hingerissen, wenn eine Ahnung davon einmal zu dämmern begonnen hat. Das Ganze ist eine Apotheose des Genius, und derselbe hat in der That eine schönere bis jetzt nicht gefunden: die Herrlichkeit des Gral ist das Entzücken beim Anschauen des künstlerischen Ideals.

Ich habe in dem Gesagten die Sache dargestellt, wie sie meiner Auffassung sich dargeboten hat, weit entfernt von der Meinung, irgend wie eine authentische Interpretation gegeben zu haben; man vergleiche indeß damit Wagner's eigene Exposition im „Vorwort" S. 109, und man wird, wie ich annehmen zu dürfen glaube, darin eine Bestätigung meiner Ansicht finden.

Wenn daher die beiden obengenannten Referenten

die in Vorstehendem widerlegten Mißverständnisse zu den ihrigen machen, wenn beide im „Lohengrin" nur mittelalterliche Gespenster und hohle Schemen sehen, so liegt der Grund dafür dem Dargestellten zufolge in einer crassen Aeußerlichkeit der Auffassung, und wollte man auch kein zu großes Gewicht darauf legen, daß sie die symbolische Bedeutung nicht herausgefunden haben, so bleibt doch der Mangel an jedwedem Gefühlsverständniß für dieselben ein Vorwurf, der ihnen die Berechtigung zu einem maßgebenden Urtheile entzieht.

(Fortsetzung folgt.)

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Die zweite Scene ist im Verhältniß zur ersten kurz und unbedeutend. Fingal ruft in einem Recitativ seine Krieger zur Schlacht, denn:

Frothal, Sora's grimmiger Fürst
Dürstet nach Lathula's Blut,
Der einst ihn besiegt und gebunden,
Als Frothal, ein Gast in Sora's Hallen,
Comala zu entführen gedachte.

Hier tritt das dritte Hauptmotiv zum erstenmale auf; eine einfache, im schottischen Styl gehaltene Melodie, die charakteristisch, aber nicht sonderlich interessant ist. Sobolewski mag das selbst gefühlt haben, denn um unser musikalisches Interesse lebendig zu erhalten, gesellt er zu der (zuerst von den Hörnern und Trompeten eingeführten) schottischen Weise gleich das erstemal einen wirksamen Contrapunct:

Maestoso. Fingal.
Auf! Meine blaue
Viol.
Tromp. Hörner.
Fahrt geht ü- ber das Meer nach Inisthō-re's Fluren!

der Chor stimmt in Fingal's Kriegsrufe ein, der Marsch wird gleichzeitig vom Orchester weiter entwickelt und durchgeführt. Die Scene endet mit dem Abgange Aller, und mit dem ersten „Bravo" des Publicums, welchem derartige Marschmotive stets in die Beine fahren, worauf die verwandten Hände ihren Antheil durch Klatschen zu erkennen geben, damit alle vier Gliedmaßen ihre Sympathie zum entsprechenden physischen Ausdruck bringen. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht vom Publicum (was öfter passirt) und hätten den Componisten nach der ersten Scene gerufen.

Hidallan ist zurückgeblieben; der Uebergang aus dem Kriegslärm in Hidallan's Trauer bildet ein meisterhaftes Zwischenspiel von 12 Tacten, in welchem der poetische Contrapunctist sich glänzend documentirte. Hidallan ruft den Kriegern ein schmerzliches Lebewohl nach:

Ach, das Schlachtfeld sieht mich nimmer,
Denn geschwunden ist meine Kraft!

Plötzlich Solo-Harfenklänge hinter der Scene; dann träumerisch-zarter Gesang. Wir hören Comala's Lied, das wir unseren Lesern vor kurzem schon als Weihnachtsgabe brachten*). Der Mond ist aufgegangen, bei seinen Strahlen sehen wir ein Boot mit Comala der Küste nahen**). Als das Lied geendet, (das unsere Frau v. Milde ganz unvergleichlich singt,) stößt das Boot ans Land; das schöne „Motiv der Comala" lenkt aus dem H dur des Liedes durch die Septime auf F und den Quartsextaccord von Es nach As dur — und Comala steht stumm und verwirrt vor Hidallan, der, wie aus einem Traum erwachend, ruft:

Wer kommt dort vom Meer mit Gesang,
Wie Lena's Regenbogen, so schön?
Kommst aus den Wolken du,
Stimme des Himmels? (Sie erkennend) Comala!

Jetzt beginnt ein Duett (Des dur, $^6/_4$), das für uns von ganz besonderem Reize ist. Die melodische Erfindung, die harmonischen Wendungen, haben etwas fremdartig-nordisches aber seelisch-inniges und darum auch sym-

*) Beilage zu Nr. 26 des vor. Bds.

**) In scenischer Hinsicht ist hier zu bemerken, daß der Componist sich diesen Auftritt weit poetischer gedacht hat, als der Bühnen-Schlendrian ihn ausführt. Anstatt das Boot erst in der Ferne auftauchen, dann verschwinden, dann in Schlangenlinien von hinten nach vorn sich dem Ufer nähern zu lassen, schiebt man aufs Stichwort ein Breterboot auf Walzen aus der letzten Coulisse links mit einem Ruck auf die Bühne und hält es mit einem zweiten Ruck wieder an. Der ganze Effect ist ein Lächeln der Gebildeten. An allen den Bühnen, wo „Lohengrin" gegeben worden ist, sollte man doch nun wissen, wie dergleichen ins Werk zu setzen ist, und hat auch Mittel dazu an der Hand! — Ebenso ist es ein Fehler, daß Comala allein im Boote sitzt, und selbst rudert. Das dürfte die Königstochter von Inisthore schwerlich nothwendig gehabt haben! Comala muß eine Harfe zur Hand haben und ihren Gesang begleiten; (wozu sonst das Harfen-Solo?) zwei Jungfrauen müssen ihr Boot rudern und steuern. D. Verf.

pathisch-ergreifendes. „Effectvoll“ ist das Stück durchaus nicht; das Publicum läßt solche Perlen immer fallen, und deßhalb sind auch die Sänger stets geneigt — sie nicht aufzuheben!

Allegro non troppo.
Comala.
Hidallan.
O Toch-ter der Schönheit, was führt Dich her, suchst Schutz Du an die-sem Ge-sta - de?
Clarin. p
Fag.
Hörner.
Cb.

Diese wenigen Tacte genügen schon, um die eigenthümliche Erfindungsweise des Componisten zu kennzeichnen. Es ist ein fesselndes Etwas darin, das uns höher steht, als Eleganz, Brillanz, Arroganz und alle sonstigen Hülfsmittel sehr gefeierter Mode-Componisten: Es ist Charakter darin, der von innenheraus seine eigene Welt sich schafft, die mit der Welt unserer Mode und Tradition nichts gemein hat, als die gemeinschaftlichen Mittel zum Ausdruck und zur Darstellung. Welche Selbständigkeit und Geisteskraft aber erforderlich sei, um in unseren Tagen scheinheiliger Nachtreterei und wohlfeilster Phrasendrechselei bis zu jener einsamen Höhe geistig klarer Anschauung sich zu schwingen, welche allein den Künstler bis zu einem eigenen Style sich erheben läßt — das wissen alle die Tausende am besten, welche vorgeben, daß sie grundsätzlich als „zu sehr gesucht“ vermeiden, was sie doch immer suchen, aber nun und nimmermehr erreichen können, — die vielgeschmähte und vielbegehrte Originalität!

(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

Um unsere letzte Correspondenz zu ergänzen, sei zunächst noch eines Concertes des Erk'schen Männergesangvereins gedacht. Männergesangvereine haben eigentlich ihr goldenes Zeitalter hinter sich; das Interesse, der Eifer ihrer Bestrebungen hat nachgelassen; ihre ganze Cultur ist in ein schwächeres Stadium getreten; und dazu kommt, daß unsere Zeit so arm an guten Tenören geworden. Den Mangel zu lindern und die Bedeutung des Männergesanges auf einer würdigen Stufe zu erhalten, ist eine sorgsam künstlerische Pflege nöthig. Der für den deutschen Männer- und Volksgesang rühmlichst bekannte Erk hat sich darin als schönes Vorbild bewährt, und das ganze deutsche Volk muß ihm dankbar sein. Obiges Concert führte einem überaus zahlreichen Publicum eine ganze Reihe der herrlichsten Volksweisen meistentheils in Erk'scher vierstimmiger Bearbeitung vor. Es war ein bunter Strauß von sinnigen Liedern und Melodien in den verschiedendsten Färbungen des Ausdrucks und Dialektes: rheinische, steyrische, schweizerische, schlesische, schwedische &c. ernst und humoristisch, und die Ausführung mit so klarer Aussprache des Textes und natürlicher, angemessener Declamation, daß sie dem Vereine und seinem Dirigenten zur Ehre gereichte. Eine junge Violinistin Frl. Hildegard Kirchner, Schülerin von Ferd. Laub, spielte zwei Intermezzi, Caprice von Vieuxtemps und Elegie von Ernst mit lobenswerther Correctheit und Klarheit des Tons und mit einem Grade technischer Sicherheit, der der vielversprechenden Künstlerin eine laute Anerkennung hervorrief. Ebenso wirksam war der Solovortrag des Hrn. Jul. Schmock in der Arie aus „Jessonda“: der Kriegeslust ergeben. —

Im Saale der Singakademie veranstaltete der Stern'sche Gesangverein eine Gedächtnißfeier Mendelssohn's, worin nur Compositionen des verewigten Meisters in ernster, feierlicher Stimmung vorgeführt wurden. Frl. Heiligenstädt sang aus dem „Elias“: Höre Israel, nach vorangegangenem Chorlied recht brav. Hr. v. Bülow spielte die Variations sérieuses reizend und mit allen Vorzügen seiner seltenen Begabung. Frl. Jenny Meyer erfreute mit zwei Liedern „Suleika“ und „Reiselied“ durch die Macht ihres schönen Organes, wie durch richtige Auffassung und große Gewandtheit ihres Vortrages. Dann folgte der 43 Psalm 8stimmig a capella höchst correct und wirksam, und legte der Verein hierin, wie stets, das Zeugniß von den unermüdlichen Bestrebungen und hohen Verdiensten seines Dirigenten ab. —

Von fremden Künstlern machen wir zwei Pianisten namhaft, welche uns ihre Leistungen vorführten, Sigismund Blumner, Schüler von Ch. Mayer, und Ch. Wehle. Ersterer hinterließ das Urtheil eines gut ge-

schulten eleganten Spielers in dem Genre seines Vorbildes und Meisters. Hr. Wehle aus Paris, ein Künstler in echt französischem Gewande, ein Mann für den Salon als Spieler wie als Componist, producirte sich ebenfalls mit vielem Erfolg, und machte durch seinen Geschmack und Grazie des Vortrages einen wohlgefälligen Eindruck. In seinen Compositionen bekundet er anerkennenswerthe Solidität des Strebens; er macht in Gemeinschaft mit Laub die Reise durch Rußland.

Von der Singakademie haben wir zweier Aufführungen zu gedenken, des Oratoriums „Josua" von Händel und der Feier des Todtenfestes mit der Bach'schen Cantate: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, und Cherubini's Requiem. Der Eindruck des „Josua" war bei guten Stimmitteln und möglichster Correctheit der Ausführung ein wirklich erhebender, namentlich in den vorzüglichen Chören. Nur vermochte die ursprüngliche blose Orchestrirung nicht auszureichen, welche Händel durch die Orgel herrlich zu ergänzen verstand; man hätte der nachträglichen instrumentalen Verbesserung auch hier die nöthige Berechtigung geben können. Als vorzügliche Leistungen müssen wir die Ausführung der Bach'schen Cantate und des Requiems von Cherubini bezeichnen, welche beide in der ernsten heiligen Kunst als ewige Denksäulen der großen Tonschöpfer dastehen. Außerdem veranstaltete die Singakademie eine Säcularfeier von Zelter's Geburtstage (geb. d. 11. Dec. 1758 gest. den 15. Mai 1832), worin der Choral: Gott ist alleinig groß, Te deum laudamus, Tenebrae, Hymnus an die Sonne (sämmtlich Compositionen des Gefeierten) und Gloria in excelsis von Haydn, zweichörig von Zelter, zur Aufführung kam. Die Gesänge wurden mit vieler Pietät, Präcision und in recht erbaulich würdigem Ausdruck vorgetragen und erweckten dem verdienstvollen Meister in der Nachwelt ein frisches Gedächtniß.

Der Schneider'sche Gesangverein führte ein Oratorium von J. Vogt: die Auferweckung des Lazarus, in hiesiger Garnisonkirche auf, worüber die Urtheile zugunsten des Componisten wie der Ausführung sich einigten. Die Soli lagen in guten Händen (Hr. Otto, Sabbath, Geyer, Schmock, Frl. Hoppé und Schneider); die Orchesterpartie vertrat die Liebig'sche Capelle. An dem Werke selbst war ein Anlehnen an classische Vorbilder nicht zu verkennen, namentlich setzten gewisse Züge der Arbeit eine Bekanntschaft Spohr'scher und Mendelssohn'scher Auffassung und Behandlung voraus; jedoch verdient der kirchliche Ton und Ernst, in dem die Stimmung würdig gehalten, der Fluß und thematische Verband eine anerkennenswerthe Beachtung. —

Das Abschiedsconcert des Hrn. Concert-M. Ferd. Laub vor seiner großen nordischen Reise bestätigte in einem summarischen Ausdrucke die Erfolge, welche die vielseitigen Leistungen unseres ebenso liebenswürdigen als großen Violinkünstlers in letzter Zeit hervorriefen. Er spielte ein Concert (A moll) von R. Würst, die F dur Romanze von Beethoven, ein Scherzo eigener Arbeit und das Triple-Concert von Beethoven; die Zwischennummern füllte eine jugendliche Sängerin Frl. Friedländer mit einigen Liedern aus. Die Wahl des Programms gab Gelegenheit, Hrn. Laub's Künstlerindividualität und die Vorzüge seiner Leistungen nach verschiedenen Seiten hin zu entfalten. In dem Würst'schen Concert lernten wir eine neue schätzenswerthe Composition kennen, die mit vieler Routine geschrieben, höchst brillant, bei großen virtuosen Schwierigkeiten doch practicabel und dankbar, die Violintechnik in dem modernsten Charakter, mit selbständiger symphonischer Behandlung der Orchesterbegleitung. Der Concertgeber brachte die Arbeit mit seiner glänzenden Meisterschaft zu einer wohlverdienten reichen Anerkennung. So schön, als wir die reizende Romanze von Beethoven hörten, kann sich deren Vortrag gewiß nur selten rühmen. Es war der seelenvollste, innigste Gesang, den ein Instrument zu geben vermag. Das Scherzo, in dem der Concertgeber gleichzeitig eine interessante Probe seines productiven Geschickes darbot, steigerte das virtuose Element des Spielers zu den wunderbarsten Höhen der Bravour und Eleganz. In dem Triple-Concert bestätigte sich unser Beethoven-Spieler wieder in der bewährten Vollendung, die seine Trio- und Quartett-Aufführungen so auszeichnete. Hr. Concert-M. Laub nahm einen schönen Abschied, wir freuen uns auf seine Rückkunft. —

Die Pianistin Frau Sophie Pflughaupt aus Weimar gab zwei Concerte; sie spielte außer der G moll-Sonate von R. Schumann und D dur-Sonate von Beethoven fast nur Liszt'sche Compositionen, worunter auch das zweite Concert A dur (mit Begleitung eines zweiten Klaviers) und erwies sich bei der schwierigen Aufgabe als recht wackere Spielerin. Feuer und Energie hoben den Ausdruck ihrer Leistungen; Correctheit und künstlerisches Leben stempelten das Zeugniß ihrer Bildung.

Die erste Soirée des königl. Domchors brachte ein herrliches Programm der antik-classischen musica sacra: Gloria von Durante; O domine und Psalm 130 von Franck; Adoramus von Corsi: Qui seminant von Jomelli; Weihnachtslied von Calvisius und Motette von Schütz. Unstreitig gehören diese Aufführungen zu den erhabensten Kunstgenüssen, welche die ganze Gegenwart bietet, und die Entwickelungsstufe des genannten Gesanginstitutes zu den seltensten und größten Momenten unserer Culturgeschichte. Die religiösen Vocalwerke der Vorzeit, welche durch alle Zeiten strahlend dauern, so lange Welt und Musik bestehen, erhalten hier ein Aufleben, welches den Kunsthöhen jener gepriesenen Jahrhunderte, die uns solche ewigen Vermächtnisse lieferten, nur zur vollsten Ehre gereicht.

Die zweite Symphonie-Soirée der Liebig'schen und der königl. Capelle bewegte sich in dem

mehr bekannten Repertoir, aber auch mit der gewohnten exacten, routinirten Ausführung; erstere präsentirte auch eine neuere Composition von Bierling, Ouverture zu „Maria Stuart", worin sich viel orchestrales Geschick vernehmen ließ.

Die königliche Oper interessirte unter der großen Reihe älterer und neuerer Werke vorzugsweise durch: „die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, worin Hr. Bost als Falstaff durch reichen Humor und treffende Auffassung sich auszeichnete; „Hugenotten" und „Prophet" von Meyerbeer; „Tell", „Nibelungen" von Dorn; Gluck's „Orpheus"; „Tannhäuser" von R. Wagner; „Robert der Teufel", „Vestalin", „Freischütz" ꝛc. Im „Orpheus", „Tannhäuser" und in der Dorn'schen Oper gab Frl. Wagner wieder wahre Glanzsterne ihrer dramatischen Gewandtheit. Im „Robert" debütirtee Frau Eben aus New-York, wenn auch nicht mit dem erwarteten Erfolg (vielleicht war etwas Befangenheit im Spiele); so zeigte sie sich als eine Sopranistin von ungewöhnlicher Höhe, in der sich aber auch ihre ganze Macht zu concentriren schien. Der „Freischütz wurde zum Besten des Weber-Denkmals in Dresden gegeben und erweckte durch eine glänzende Darstellung auch eine rege große Theilnahme. „Tannhäuser" erfreut sich eines dauernden, ja gesteigerten Interesses; möge auch die bevorstehende Eröffnung des „Lohengrin" derselben Laufbahn folgen.

R. Viole.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 6. Euterpeconcert am 9. Februar litt unter einem wenig günstigen Geschick. Das Orchester schien in einigen Instrumenten nicht glücklich disponirt, namentlich merkte man den Bläsern eine gewisse Mattigkeit an, die bei den angestrengten Berufsarbeiten der Musiker gerade in den gegenwärtigen Tagen erklärlich und entschuldigend zugleich sind. Das Programm der Instrumentalwerke war eine Haydn'sche Symphonie (Es dur Nr. 1) und die Ouverturen zu „Fidelio" (E dur) und „Oberon." Die Solovorträge traten, nicht gerade zum Vortheil des Gesammteindrucks, überwiegend in den Vordergrund. Hr. L. Grützmacher spielte ein Violoncell-Concert von Molique, Hr. H. Blaß das Concertstück für die Oboe von Rietz. Beide schätzbare Mitglieder des Euterpeorchesters lösten ihre Aufgabe in anerkennenswerther Weise. Die Sängerin Frau Alwine Härtel aus Leipzig befriedigte in den Arien „Parto" aus „Titus" und der Schlummerarie des „Freischütz" nur sehr wenig. Das Debut noch dazu mit den von den namhaftesten Größen abgesungenen Stücken läßt für Anfänger begreiflicherweise nur sehr wenig Hoffnung auf Erfolg zu, um so unbegreiflicher bleibt uns die stereotype Caprice für diese und ähnliche Wahlen. 6.

Leipzig. 4. Abendunterhaltung für Kammermusik. Das Programm enthielt Quintett für Streichinstrumente von Mozart (C dur), Quartett für Streichinstrumente von Max Bruch (C moll, neu, Manuscript) und das Trio in Es dur für Pianoforte, Violine und Violoncell von Franz Schubert. Das Quartett von M. Bruch verspricht ein nicht gewöhnliches Talent. Frisch und gesund in der Erfindung, schließt es sich, was Harmonie, Melodie, Instrumentationsgebrauch betrifft, mehr an die neuere als ältere Schule an. Der Grundcharakter desselben ist ein ernster, zuweilen etwas trüber und wilder, welcher sicher durch das ganze Werk festgehalten wird. Ein Beweis, daß die Gedanken nicht nur ergiebig sind, sondern auch die Beherrschung derselben dem Componisten zugebote steht. Von allen vier Sätzen greift der zweite (langsame) am tiefsten. Schade, daß der gute Eindruck, welchen er hervorbringt, durch das hastige, unmittelbare Anschließen des dritten, eines etwas wilden Scherzo, fast unangenehm gestört wird. Es fehlt diesem Uebergang die gehörige Motivirung. Der letzte Satz ist von besonderem Schwung, weicht aber zu oft von dem reinen Quartettstyl ab. Seine Wirkung ist daher eine mehr sinnlich rauschende. Ausgeführt wurde dieses Werk mit sichtlicher Hingebung; es trug dies nicht wenig zu dem ehrenden Erfolge, welchen dasselbe hervorrief, bei. Das Quintett von Mozart wurde in gewohnter nobler Weise, das Trio von Schubert außer einigen merklichen Tactrückungen günstig und warm wiedergegeben. Besonders hervorzuheben ist die Clavierpartie, welche von Frl. Louise Hause vortrefflich ausgeführt wurde. Diese junge Künstlerin spielt nirgends blos mit den Fingern; Alles ist bei ihr empfunden. Die übrigen Mitwirkenden waren die HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann, Hunger und Fr. Grützmacher. α

Leipzig. Der hiesige Gesangverein Ossian feierte sein jährliches Stiftungsfest diesmal im Hotel de Pologne mit einer Aufführung, die ein außerordentlich zahlreiches Publicum angezogen hatte. Es war das erstemal, daß der Verein unter seinem neuen Dirigenten, Musik-Dir. Carl Riedel, öffentlich auftrat, und das sorgfältig gewählte Programm, Chorlieder von E. F. Richter, Hauptmann, Mendelssohn, Gade, Schumann und Rob. Franz enthaltend, sprach thatsächlich für die künstlerische Richtung seines jetzigen Strebens, welches vorzugsweise auf die Cultivirung der Werke der Neuzeit gerichtet ist. Damit wird der Verein in seiner Sphäre einen ebenso sicheren inneren Haltepunct gewinnen, als der den Namen des Dirigenten tragende Verein bereits ein wirklicher Stützpunct für die Repräsentation der alten Musik geworden ist. Wir müssen diese erfreuliche Wendung, unbeschadet der Verdienste des früheren Dirigenten, anerkennen, und können uns über die diesmaligen Erstlingsleistungen nur sehr lobend äußern. Musikalische Sicherheit, klare und reine Textaussprache, schöne Vermischung der Klangfarben und freier schwungvoller Vortrag gaben sämmtlichen Vorträgen ein künstlerisches Gepräge. Der Beifall des Auditoriums wird die betheiligten Mitglieder am besten von der Richtigkeit ihres Strebens überzeugt haben. 6.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Viardot-Garcia befindet sich gegenwärtig in England und bereist in Gesellschaft von Arabella Goddard, Regondi u. a. die Provinzen.

Feri Kletzer hat in den letzten Tagen in Meiningen, Altenburg und Dessau bei Hofe gespielt. In Meiningen wurde er vom Herzog zum Kammervirtuosen ernannt.

Frau Nissen-Saloman ist auf ihrer Schweizer Concertreise u. a. viermal in Bern und fünfmal in Basel, darunter auch einmal auf der Bühne als Lucia, unter großem Beifall aufgetreten. In letzter Stadt kam im 8. Abonnementconcert neben Rubinstein's „Oceansymphonie“ auch eine Ouverture ihres Gatten, Siegfried Saloman, zu „Tordenskjold“ zur Aufführung. Die Schweizer Blätter sprechen mit großer Auszeichnung über das Künstlerpaar.

H. v. Bronsart concertirte in Meiningen und spielte daselbst auch wiederholt in Hofconcerten.

Frau von Bock ist in Dresden erkrankt, aus diesem Grunde ist das Orchesterpensionsfonds-Concert in Leipzig verschoben worden.

Aus Anlaß des tief betrübenden Todesfalles, welcher das sächsische Königshaus betroffen hat, ist auch das Concert des Paulinervereins in Leipzig auf nächsten Montag verschoben worden. Dem Vernehmen nach wird H. v. Bülow darin Beethoven's G dur-Concert und eine Manuscriptcomposition von Liszt, Capriccio mit Orchester über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen“ spielen.

Musikfeste, Aufführungen. Der Cäcilienverein zu Prag, unter Apt's Leitung, feierte am 3. Febr. das Mendelssohn-Jubiläum mit einem Concert von lauter Werken desselben, eingeleitet durch ein[illegible] sinnigen Prolog von Jos. Bayer. Unter den aufgeführ[illegible]ten befanden sich die Christus-Fragmente, die erste Symphonie in C moll, Festgesang an die Künstler, das Gebet „Verleih' uns Frieden“ und der 114. Psalm „Da Israel aus Egypten zog.“

Der Berliner Tonkünstlerverein gab zum Besten seiner Krankenkasse eine Soirée und dadurch seinen Mitgliedern Gelegenheit, eigene Arbeiten öffentlich vorzuführen. Die Bedeutenste war das C dur-Quartett für Clavier und Streichinstrumente von Flod. Geyer, durch Gehalt der Motive, gediegene thematische Arbeit und treffliche Verwendung der Instrumente eine der besten der Neuzeit. Jeder der vier Sätze gewinnt sich Theilnahme, am meisten das Andante und Finale. Das Werk von Hrn. Pfeiffer, Grünwald, Kahle und Dr. Bruns sehr befriedigend ausgeführt, gewann reichsten Beifall. In Kiel's Clavier-Trio ist der dem Ernsten und Idealen zugewandte Sinn und die sicher gestaltende Hand anzuerkennen. Zwei Lieder von Levandowski zeichneten sich aus durch Wärme der Empfindung und Gewandtheit im Ausdruck. Der junge Tenorist Hölscher, Schüler des Dr. Schwarz, besitzt treffliche Mittel, Frische und Wohllaut der Stimme, Reinheit der Intonation und lebendige Auffassung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem rühmlichst bekannten Streichquartett der Gebrüder Müller in Meiningen ist vonseiten des dortigen Hofes eine sehr ehrenvolle Auszeichnung zutheil geworden. Der älteste Bruder Carl Müller (erste Violine) hat den Titel „Concertmeister“ erhalten; die übrigen drei Brüder wurden zu „Kammervirtuosen“ (mit entsprechenden Gehaltszulagen) ernannt, und ihrem echt künstlerischen Ensemble wurde der gemeinsame Titel „Hof-Quartett“ zuertheilt.

☞ Hierzu **Titel** und **Inhaltsverzeichniß** zum 49. Bande der Zeitschrift.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

D. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 9. — Den 25. Februar 1859.

Inhalt: Recensionen: Louis Anger, Op. 8; A. W. Ambros, Op. 7; Franz Liszt, „An die Künstler". — „Comala" (Fortsetzung). — Aus Salzburg. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Wiener Briefe (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Louis Anger, Op. 8. Genre-Bilder. Sechs kleine Tondichtungen. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Es spricht sich in diesen Stücken ein Geist aus, der nicht eine flüchtige angenehme Unterhaltung geben will, sondern gewisse durch das Leben gebotene Eindrücke poetisch wiedergiebt und in einem kleinen Rahmen charakteristisch zu fixiren weiß. Der Componist besitzt Gewandtheit genug, um sie auch mäßigen Spielern zugänglich zu machen. Harmonisch zeichnen sie sich durch einen sehr glatten Schliff aus, und ihre melodische Farbengebung, jedwedes Anlehnen an Fremdes verschmähend, fesselt durch eine dem Charakter entsprechende Natürlichkeit und fließende Leichtigkeit. Jedes der Stücke trägt eine besondere Ueberschrift, die durch ihren Inhalt sattsam gerechtfertigt wird; Nr. 1, Helgoland, das durch ein eigenthümliches fremdländisches Colorit fesselt, Nr. 2. Libelle, sehr zart und lieblich gehalten, Nr. 3. Rastloses Streben, charakteristisch der Ueberschrift entsprechend, Nr. 4. Sicilianisch, sehr gut getroffen in seiner gefälligen Anmuth, Nr. 5. Träumerei, ein sanftes in sich Versunkensein aussprechend, Nr. 6. Rosen im Haar, Ausdruck einer gewissen festlichen Heiterkeit einer freudig gehobenen Stimmung. Wer an derartigen Bildern Freude findet, wird das Heft bei genauerer Einsicht bald lieb gewinnen.

Aug. Wilh. Ambros, Op. 7. Auf der Wanderschaft. Eine Reihe kleiner Charakterstücke. — Prag, Ad. Christoph und W. Kuhé. Pr. 25 Ngr.

Die Conception des Ganzen verdankt wahrscheinlich irgend einem Erlebnisse ihre Entstehung; die Erinnerung daran hat der Componist in einer Reihe von Bildern zum musikalischen Ausdrucke gebracht. Technisches Geschick und geistige Befähigung dazu bringt er zwar mit zur Lösung der Aufgabe, doch zeigt sich der musikalische Fond nicht immer ausreichend. Die Ausführung ist im Ganzen hinter der poetischen Idee etwas zurückgeblieben, Einzelnes dagegen ist sehr gut gelungen und zeigt, daß der Autor seine poetische Stimmung in günstigen Momenten zu musikalisch schönem und wirksamen Ausdrucke zu bringen verstand. Die Anordnung ist sehr sinnig und die technische Ausführung jedem Spieler leicht zugänglich. Es wird daher das Ganze viele sympatisch berühren. Die Folge der einzelnen Stücke ist diese: Am Morgen, Rückblicke, bei einer Waldcapelle, schwüler Sommertag, am Felsenbrünnlein, Mittagsrast im Dorfe, die Post, auf einem Gottesacker, alter Geiger am Wege, im Stadtthore, Abends. Schon aus diesen Ueberschriften ersieht man, was man zu erwarten hat. Wenn sich hierbei, wie leicht zu ersehen ist, unmusikalische Malerei hier und dort angebracht findet, so darf nicht verschwiegen werden, daß der Componist die Grenzen wohl inne zu halten wußte. Der Scherz „im Stadtthore" ist recht ergötzlich und die Beziehungen sind bald herauszufinden, wenn schon das Ganze eigentlich als Vorwurf der Musik angezweifelt werden kann.

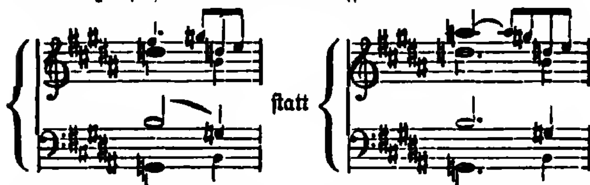
Emanuel Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen mit Begleitung des Orchesters.

Franz Liszt, An die Künstler. Gedicht von Schiller, componirt für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Partitur und Clavierauszug. — Weimar, Kühn. Pr. 2 Thlr.

Von diesem Werke liegt dem Unterzeichneten die nunmehr definitive Ausgabe vor. Die frühere facsimilirt lithographirte war in Commission bei A. M. Schlesinger in Berlin erschienen. Liszt hat in der Ausgabe wesentliche Veränderungen vorgenommen, die dem Ganzen bemerkenswerthe Vortheile bringen. Es sei hier nur auf das Hauptsächlichste aufmerksam gemacht. Gleich im Anfang Pag. 3 ist bei den Worten „ist in eure Hand gegeben" rhythmisch wirkungsvoller der $^3/_4$ Tact an die Stelle des C Tactes getreten, auch außerdem dabei in vocaler Hinsicht die Stelle verbessert



Pag. 6 Tact 3 und 5 tritt nach den Solo-Rufen: „bewahret sie" der Chor ein, wodurch größere Belebtheit, an der auch das Orchester Theil hat, erzielt wird. So hat auch der Pag. 7 Tact 5 und Pag. 9 Tact 4 eintretende $^6/_4$ ($^3/_2$) Tact in rhetorischer Hinsicht mehr Zusammenhang mit dem Folgenden gebracht. Von der zweiten Strophe an „von ihrer Zeit verstoßen" hat Pag. 14 vom 4. Tacte an die Harfe einen reicheren Antheil bekommen, der gerade an dieser Stelle von schöner Wirkung ist. Der Wegfall des Chors nach den Worten „in der Camönen Chor" und die Durchführung des Motivs im Orchester, sowie die veränderte Auffassung der Worte „in ihres Glanzes höchster Fülle" u. s. w., der weit wirksamere Hinzutritt des Chors bei den Worten „erstehe sie in dem Gesange" sind für das Werk von bedeutendem Gewinn. Bei den Worten „und räche sich mit Siegesklange" u. s. w. ist der zu großartiger Wirkung erhobene (speciell veränderte) Eintritt der vier Trompeten in seiner breiten Harmonie als namentlich bemerkenswerth zu bezeichnen. Die strophische Wiederholung bei dem Verse „der freisten Mutter freie Söhne" ist in Wegfall gekommen, dafür jene weit wirksamere und den Dichterworten entsprechendere Auffassung gegeben. Das Alterniren des Chors mit den Solis ist von schöner Wirkung. Eine wesentliche Veränderung hat das Orchester Pag. 29 bei den Worten „fern dämmere schon in eurem Spiegel" in den Flöten und Violinen erfahren. Bei den Worten „das kommende Jahrhundert auf", die in der früheren Ausgabe dem Solo allein gegeben waren, tritt der Chor hinzu, nachdem die ganze Stelle überhaupt eine andere Fassung erhalten hat. Pag. 33 bei den Worten „am Thron der hohen Einigkeit" hat die Harfe wiederum mit den Flöten und Clarinetten eine wesentlich wirksame Veränderung erfahren.

Es seien hiermit nur die Hauptpuncte angeführt, in denen die vorliegende Ausgabe von der früheren sich vortheilhaft auszeichnet. Auch bleibe nicht unbemerkt, daß die leichtere Ausführbarkeit vonseiten des Chors um ein Bedeutendes gefördert worden, so daß Vereine, die überhaupt zu derartigen Aufgaben sich berufen fühlen, ihr Augenmerk darauf zu richten nicht verabsäumen mögen. Im Uebrigen, was den Geist dieser Musik betrifft, verweise ich auf das, was ich bereits bei der Besprechung der ersten Ausgabe Band 43 Nr. 10. gesagt habe.

Emanuel Klitzsch.

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Hidallan drängt in diesem Duett Comala, nicht Fingal, der nur seiner verstorbenen Agandekka gedenkt, sondern ihn zu lieben, Comala aber antwortet begeistert:

> Nur Fingal fühl', denke und träum' ich,
> Nur Fingal ertönt es im Busen,
> Vor mir schwebt sein flammender Geist,
> Gleich der strahlenden Sonne des Kromla!

Sowol diese Stelle, als die später folgende:

> Nimmer vermag ich auf Dich zu schau'n, ꝛc.

sind vom musikalischen Zauber tiefster Innigkeit umflossen.

Als Hidallan immer dringender wirbt, und Comala ängstlich fliehen will, erscheint der ernste Fingal. Er bietet Comala in kurzen Worten seinen Schutz an; er weiß bereits, daß ihr Vater sie gesandt hat, um gegen Frothal's Einfall von ihm kriegerischen Beistand zu erbitten. Dann sich zu Hidallan wendend, verweist er diesem seine Trauer und Muthlosigkeit in einem Allegro maestoso (D dur, $^4/_4$) mit folgendem prägnanten Hauptgedanken:



ich gehört; wo-hin floh Dir die See-le der

Posaunen.

Tuba.

Schlacht?

Volles Orchester.

Hidallan antwortet verzagend, und bittet um den Tod von Fingal's Hand; dieser aber verbannt ihn nur aus seiner Nähe:

Hinweg, Schwacharmiger! Kommst Du hierher
Zu umwölken die Anmuth des Mädchens?

Hidallan stürzt jammernd und hoffnungslos hinweg; die Musik knüpft hier noch einmal an seine Klagen in der ersten Scene an; ein schneidender Aufschrei der kleinen Secunde begleitet hier, wie dort, das Recitativ in folgender Hauptfigur:

Bläser.

Streichquart.

Jetzt sind Fingal und Comala allein. Sehr sinnig leitet der Componist diese fünfte Scene mit einem sanften Anklang an Comala's Lied (aus der dritten Scene) ein; die Clarinette wiederholt die Melodie:

Dies sanfte Lüftchen kam von Dir,
Es sprach im süßen Weh'n,
Den Theuren wirst Du seh'n, —
Habe Dank, Du schöner Strahl!

Als wenn Fingal in Comala's Seele (zu deren Dolmetscher hier die Instrumente werden) gelesen hätte, spricht er sie an:

Tochter Sarno's, wol kenn' ich Dein Herz,
Doch meine Seele ist in Sturm gehüllt;
Warum sollte der Strahl ihr lächeln,
Eh' mein Schritt in Frieden gekehrt?

Comala antwortet zagend:

In Deinem Herzen wohnt nur Agandecca —

und giebt hierdurch Fingal's Gedanken eine andere Richtung, nach der Vergangenheit. Doch nicht lange verweilt er bei der geliebten Todten; er ermahnt Comala, geduldig seiner Rückkehr zu harren, bis er als Sieger die väterlichen Hallen begrüße. Comala antwortet ergeben, aber hoffnungsvoll. Ein inniges, mehrmals wiederholtes:

Leb wohl! — Leb wohl!

schließt das Duett, welches ($^{12}/_{8}$ und $^{4}/_{4}$, D moll und D dur, der Haupttonart des ersten Actes) durchaus thematisch gehalten ist; die charakteristische Baßfigur

zieht sich durch das Ganze hindurch. Ein schönes Violoncell-Solo begleitet den Abgang Fingal's, und leitet zur Schlußscene hinüber, einer Arie Comala's, offenbar dem Glanzpunct des ersten Actes. So gewagt es auch scheinen mochte, einen Act, der mit Massenwirkungen begann, mit einer Sopran-Arie zu schließen, so sehr hat doch der Erfolg hier den Componisten gekrönt. Die Arie ist zwar (ebenso, wie das Duett zwischen Comala und Hidallan) ziemlich im alten Styl, mit rondoartig wiederkehrenden Hauptgedanken, Mittelsatz und Coda geschrieben, aber es durchweht sie (wie auch jenes Duett) eine so eigenthümliche Frische der Empfindung, ein so leidenschaftlicher Herzenszug und Schwung, daß man darüber die verbrauchte Form vergißt, um sich nur am Gedanken zu erfreuen. Auf die Gefahr: sich in traditionellen Formen zu bewegen, ohne fürchten zu müssen, auch traditionelle Phrasen zu produciren, — dürften es aber nicht Viele wagen! Selbst Sobolewski ist es nicht überall wie hier geglückt. — Ich möchte auf diese Arie alle Sängerinnen dringend aufmerksam machen; sie kann zum stehenden Repertoirestück aller guten Concertprogramme werden, wenn sie in das rechte Licht gesetzt wird. Bei Frau v. Milde war sie in den besten Händen, das Publicum erkannte das auch an, und rief sie bei jeder Vorstellung stürmisch hervor. Deßhalb wünschen wir aber, daß Frau v. Milde auch die erste sein möchte, welche dieses treffliche und effectvolle Musikstück von der Bühne in den Concertsaal verpflanzte. Um den Charakter der Arie zu zeigen, setzen wir den Anfang hierher; vielleicht findet sich später eine passende Gelegenheit, die ganze Arie zu veröffentlichen.

Allegro molto.

Du bist für

Flöte. Oboe Clar.

Streichquart.

Cb.

Fag.
Hörner.



Comala faßt hier den heroischen Entschluß, Fingal in die Schlacht zu folgen. Sie entdeckt Waffen in der Halle, sie ergreift sie, um sich durch Helm und Schild unkenntlich zu machen und in seiner Nähe bleiben zu können. Die darauf bezügliche Stelle:

> Sie werden mich bergen vor seinem Blick,
> Gewähren ihn zu sehn,
> Zur Seite ihm zu stehn,
> Im Kampfgewühl, und wenn er ruht —

gehört zu der schönsten der Arie. Mit der Coda:

> Wohlan! Wohlan!
> Ich folge ihm auf der Bahn seines Ruhms!

schließt das effectvolle Stück, und mit ihm der erste Act, den wir für den bedeutendsten der ganzen Oper halten. Wir haben ihn deßhalb auch einer ausführlicheren Betrachtung unterworfen, als wir (durch den Raum beschränkt) den übrigen Acten zuwenden können; trotzdem mußten wir manche bezeichnende Stelle noch übergehen. Der Eindruck des ganzen Actes ist ein durchaus harmonischer, im musikalischen, wie im scenischen Bau sich ruhig und logisch entwickelnd, die Wirkung, dem entsprechend, schön und bedeutend.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Salzburg.

December 1858.

Ueber die längere Anwesenheit des königl hannoveranischen Hofpianisten Hrn. Alfred Jaell haben d. Bl. bereits kurze Notizen enthalten, der Vollständigkeit wegen sei hier nur zusammengestellt: Jaell hat hier im Verlaufe der diesjährigen Saison sechs Concerte gegeben und die lebhaftesten Huldigungen des Publicums, wie der Kritik davongetragen, so ist er namentlich auch vom Mozarteum zum Ehrenmitgliede ernannt worden. Jaell excellirt hauptsächlich durch die — mit einer staunenswerthen Technik verbundene Delicatesse und Zartheit seines Spieles, die bei ihm in den Vordergrund tritt und das Genre kennzeichnet, dem er angehört, ferner durch die mit vielem musikalischen Verständniß und Feingefühl verbundene Universalität seiner Leistungen, durch den feinen Salonstyl seiner Compositionen, endlich durch die von einem glücklichen Naturell unterstützte Bonhommie seines Umgangs, welcher den Künstler in Privatzirkeln wie bei den Fachmusikern unserer Stadt schnell und nachhaltig befreundete.

Wenn wir aber aus dem Anlasse der Jaell'schen Concerte unsere seit dem Mozartfeste vernachlässigte Correspondentenpflicht — Besserung versprechend — wieder aufgreifen, so ist es billig, daß wir vor dem Lobe des fremden Künstlers der einheimischen Leistungen nicht vergessen, in denen das Mozarteum wie die Singakademie ein Streben an den Tag legen, das einer Erwähnung würdig erscheint. Als die jüngste Leistung des Mozarteum-Orchesters haben wir die etwa vor 14 Tagen — in der Gesellschaft von Cherubini's schwungvoller Ouverture zu den Abenceragen — aufgeführte Symphonie in C von Franz Schubert zu notiren. Die Aufführung dieser „Novität" verdanken wir vor allem Franz Liszt, der bei seiner jüngsten Anwesenheit in Salzburg (im October 1858) unserm Musikinstitute mehrere werthe Denkzeichen verehrte, unter welchen wir das neue, schön ausgestattete Fremdenbuch des Mozarteum und die Partitur der genannten Symphonie erwähnen, eine liebenswürdige Spende Liszt's, deren Genuß auf einen weiteren Kreis zu übertragen sich Hr. Capell.-M. Taux mit lobsamen Eifer beeilte, indem er in verhältnißmäßig kurzer Zeit diese Symphonie in der Art mit dem Mozarteum-Orchester einstudirte, daß sie die Zuhörer in Spannung und fortdauernder Erregung erhielt. Wir wünschen nur, durch mehrmaliges Anhören mit diesem Tonstücke vertraut zu werden. Aus der üppig strotzenden Wucht von Motiven, deren Reichthum hinreichen würde, eine ganzes Dutzend von Symphonien zu beleben, wie sie hie und da von einem ideenarmen Kopfe construirt zu werden pflegen, sind einige, wie der Beginn des zweiten Satzes in A moll, das Scherzo zc., selbst nach einmaligem Anhören nicht mehr aus der Erinnerung zu bringen.

In der gegenwärtigen Saison des Mozarteums wurden uns ferner Kalliwoda's sauber gearbeitete und schwungvolle Festouverture, Schubert's „Chor der Geister über den Wassern", unter Mitwirkung der Liedertafel Mendelssohn's „Loreley-Finale" vorgeführt. In den Privatübungen des Mozarteums wurden auch Liszt's Präludien versucht. Für nächstes Concert wird Beethoven's B dur Symphonie vorbereitet. Auch eine No-

virtät von Rubinstein steht uns für spätere Zeit in Aussicht.

Die Thätigkeit unserer den Gesang gemischter Chöre cultivirenden „Singakademie" dürfte in auswärtigen verwandten Kreisen wol auch interessiren. Dieselbe verdankt dem verstorbenen M. D. Flögel, der in Salzburg als ein Apostel der Kunst und Bildung wirkte, seine Entstehung und steht gegenwärtig unter der Obhut des Mozarteums und unter der persönlichen Leitung eines tüchtigen Gesanglehrers, des Mozarteummitgliedes Hrn. Schnaubelt, dessen eigene Compositionen uns recht gut gefielen, da sie Geist, Leben, makellose Factur und poetische Berechtigung besitzen, was wir um so lieber erwähnen, als Hrn. Schnaubelt's Talent hier wenig Gelegenheit zu finden scheint, sich geltend zu machen. Die Richtung und Tendenz der unter seiner Direction gedeihenden Singakademie dürfte am deutlichsten durch die Anführung ihrer Uebungsstücke charakterisirt werden, unter welchen wir aus jüngster Zeit notiren: 22. Psalm von F. Lachner Op. 85; 42 Psalm von Mendelssohn; vierstimmige Lieder von Mendelssohn und J. Maier; geistliche vierstimmige Lieder von Hauptmann, dessen achtstimmiges Lied „Morgengesang"; S. v. Neukomm's vierstimmiges Lied „die Weinlese"; Elegischer Gesang von Beethoven; Lieder von Gade, wie z. B. aus „Erlkönigs Tochter"; Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt"; Gesänge aus Händel's „Samson"; Mozart's Requiem; Palestrina's vierte Messe; Kirchliches von Orlando Lasso; Graduale und Offertorium von dem Venetianer Handl u. s. w.

Im Uebrigen findet die musikalische Betriebsamkeit noch in so manchem Privatcirkel Salzburgs einen achtbaren Ausdruck. In diesen wird das Streichquartett cultivirt und wie ich vernehme, bildet sich in dem Hause eines hiesigen Kunstfreundes soeben ein Cirkel, der sich das Studium Bach'scher Gesänge zur Aufgabe macht. Der deutsche Gesang findet übrigens noch in der, ebenfalls unter der Leitung des Mozarteum und Theatercapell-M. Hrn. Taux stehenden Liedertafel seine Pflege.

Somit sehen Sie, daß es uns in Salzburg nicht so ganz an musikalischem Leben fehlt. Doch ehren wir das Andenken unserer musikalischen Traditionen am besten dadurch, daß wir — soweit es unsere Kräfte zulassen — auch mit der musikalischen Gegenwart gehen.

Ueber die Stellung und Einrichtung des Mozarteum-Institutes, über dessen Leistungen im Gebiete der diesmal in der Besprechung beiseite gebliebener Kirchenmusik, wenn Sie es gestatten, vielleicht ein andermal Weiteres.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Nach dem Austritt unserer Sängerinnen Haase-Capitain, Veith und Elise Schmidt (jetzt in Berlin, Cassel und Darmstadt weilend), wie infolge des langen Ausbleibens der Prima Donna Frl. Chaloupka, so auch durch die in letzter Zeit öfters eintretende Unpäßlichkeit Eppich's, mußte unsere Oper in ein dem Repertoire sehr ungünstiges Stadium treten. Dennoch bewältigte das energische Durchgreifen vonseiten unserer jetzigen Verwaltung*) diese Fatalitäten in so weit, daß die Vorstellungen dieses kleinen Repertoirs dem einsichtsvollen Theil des Publicums Achtung einflößen mußten. Ich unterstrich das Beiwort einsichtvoll, weil dieser Theil des Publicums von einer Opposition zu unterscheiden ist, welche nicht genießen sondern medisiren will, und oft mit barbarischer Rücksichtslosigkeit gegen gewisse Persönlichkeiten zu Felde zieht. Ohne eine Ahnung zu haben von der schwierigen Stellung des Mimen, ohne Würdigung seines Strebens und Gefühls, ist der in Ungnade Gefallene schon vor seiner Leistung verurtheilt, aber schwerlich würde man die Frage nach einem stichhaltigen Grunde einer so rohen einer civilisirten Versammlung unwürdigen Behandlung beantworten können. Und so verkümmert sich diese Opposition stets den eigenen Genuß, indem der mißhandelte Künstler unmöglich Schönes und Großes schaffen kann. Ein neues Beispiel hiervon liegt bei unserm lyrischen Tenor Hrn. Brunner vor, welcher kürzlich durch sein schnelles Eintreten als Ravenswood und Johann von Leyden die Aufführung der Opern „Lucia von Lammermoor" und „Prophet" möglich gemacht hat. Wer aber nur im entferntesten weiß, was ein solches unvorbereitetes Einschreiten sagen will — namentlich wenn die Erinnerungen an einen Roger, Tichatschek u. a. noch wach sind — wird demselben seine Würdigung nicht versagen können. Obgleich nun Hr. Brunner, ungeachtet so erschwerender Umstände, sehr Verdienstliches leistete, und folglich alle Rücksicht verdient hätte, die Opposition fehlte dennoch nicht, und gewann in einzelnen Momenten selbst die Oberhand. Indeß scheint man durch die hiesige Presse, die sich des Hrn. Brunner annahm, zur Vernunft gekommen zu sein, welches auch die Aufnahme seiner letzten Darstellungen, namentlich seines Fernand in der „Favorite", vollkommen bestätigte. Diese Leistung war eine so hervorragende, daß die Opposition in den größern Beifall mit einstimmen mußte. Somit dürfte Hr. Brunner sein verlorenes Terrain wieder erobert haben, und uns

*) Administration der engere Ausschuß, an der Spitze Hr. Dr. von Quaita, artistische Führung der Oberregisseur Vollmer und Musik-Dir. Schmidt, Inspector Hr. Hallenstein. Der zeitherige Intendant Roderich Benedix ist seit dem 1. November nach Cassel abgereist.

den Abgang seines Vorgängers, des Hrn. Carl Schneider, welchen er indeß im dramatischen Ausdruck weit übertrifft, nicht vermissen lassen. Die Hauptträgerin der großen Oper war bis jetzt Frl. Kessenheimer, welche in den Partien der „Iphigenia in Tauris“, „Medea“, „Favorite“, „Fidelio“ u. a. hochdramatischen Rollen, insofern es ihr Mezzo-Sopran zuließ, Ausgezeichnetes leistete. Diese Sängerin abzulösen ist Frl. Chaloupka endlich erschienen, und begann ihre Antrittsrollen als Lucrezia Borgia, Mathilde (Tell), Norma u. s. w. mit freundlichem, nur in der letzten Rolle getheilten Beifall. Sonstige Aenderungen im weiblichen Personal sind, daß Frl. Morska aus Warschau für Frl. Beith engagirt ist, und wir in Frl. Peters eine für jugendliche Partien sehr verwendbare Volontaire besitzen. Sie sang den Benjamin und die Agathe mit Erfolg. Die Stimme ist frisch, das Spiel unbefangen, aber ungeachtet dessen und ihrer hübschen schlanken Figur war sie der Aufgabe einer Camilla (Zampa) nicht gewachsen. Nicht minder ist Frl. Morska mit sehr schönen Stimmmitteln und einem ungekünstelten Vortrag noch auf sorgfältige Studien anzuweisen. Ein Frl. Feldhaus aus Prag hat als Marie (Czaar und Zimmermann) und Gabriele (Nachtlager) nicht angesprochen und ist wieder abgereist. Gegenwärtig gastirt Frl. Charlotte von Bournonville vom Stockholmer Theater und erhielt als Orsino und Fides nur getheilten Beifall. Um Frl. Elise Schmidt (welcher bei ihrem Scheiden mancherlei Ovationen zutheil wurden) zu ersetzen, bedarf es durchgreifenderer Eigenschaften. Ihre Hauptforce sind die tiefen Töne, die sie auf Kosten der höheren nur zu oft geltend macht, namentlich bedarf auch die Scala noch der Ausbildung. Ein sonderbares Factum ist, daß diese Dame sich bei der Oper unpäßlich meldete, und Tags darauf im Museum sang. Bei dem männlichen Opernpersonal ist Alles unverändert geblieben. Pichler's Leistungen wachsen in Bezug auf dramatischen Ausdruck, auf Wahrheit des Spiels und Ausbildung der Coloratur mächtig empor. Ein früheres Schwanken der Intonation hat er abgelegt, und sein Organ scheint immer kräftiger zu werden. Der zweite Bassist, Hr. Abiger, macht Fortschritte in seinen Darstellungen, wie in der Gunst des Publicums. Er studirt mit Fleiß und Intelligenz, und wo solche Factoren Hand in Hand gehen, ist eine Zukunft garantirt. Hebe ich hiermit Fortschrittszeugnisse hervor, wäre es ungerecht den zweiten und dritten Tenor, Hrn. Zimmermann, zu übergehen, welcher seiner hohen Tenorlage und musikalischen Talents zufolge, sich in neuer Zeit tüchtig hervorthut. Auch er trat kürzlich in der verhängnißvollen Vorstellung des „Propheten“ schnell als erster Wiedertäufer ein, so etwas wird aber (wie gesagt) nicht beachtet, weshalb ich dergleichen Unterlassungssünden wieder gut zu machen strebe. Ein interessantes Beispiel von mehrseitiger Brauchbarkeit anzuführen, so spielte Dettmer, die festeste Säule der hiesigen Oper, in „Wallensteins Lager“ den Wallonischen Kürassier und erregte durch seine imposante Gestalt, wie durch seinen gemüthvoll kräftigen Dialog und das berühmte Reiterlied Sensation. Mit einem Regiment solcher Krieger ist der Sieg gewiß, sei es im Felde oder auf der Bühne.

Wenn ich mich über die Leistungen der übrigen Mitglieder, worunter die Damen Oswald, Labitzky und die HH. Baumann und Leser hervorragen, nicht weitläufiger ausspreche, so rechtfertige mich die bereits bezeichnete Tendenz dieser Briefe. Von Herzen wünsche ich nur, und es wünschen es gewiß alle Kunstfreunde mit mir, daß Eppich recht bald wieder im Stande sein möge, sein Fach zu bekleiden, um unserer Oper, da wir auch wieder im Besitze einer Prima Donna sind, die so lange entbehrte Stabilität wieder zu geben. Ein artiges Intermezzo gewährte das Gastspiel der drei Zwerge Jean Piccolo, Jean Petit und Kiß Jozsi in Verbindung mit unseren Schauspielern. Diese kleinen Männer sind Künstler, und verdienen als solche das Erstaunen der vollen Häuser, die sie machen. Nur ist ihr Mißverhältniß zu den Schauspielern störend, denn es sollten alle Mitspielenden eigentlich Zwerge sein. Ihr Gastspiel aber gehört in diese Blätter, weil sie in ihren Lustspielen Couplets einlegen, deren musikalischer Vortrag freilich unter Null steht. Zum Schluß sei Ihnen noch mitgetheilt, daß wir in den Madrid-Pariser Tänzerinnen Jenny und Emilie Osmond nun auch ein kleines Ballet besitzen. Außer in den Zwischenacten und am Schluß von Schauspielen tanzen die beiden Damen auch in der Oper und legen dort, wo es nur immer thunlich, die Zwiegespräche ihrer Füße ein. Daß sie gefallen, beweist, daß sie — und gewiß zur größten Erbauung des Orchesters — noch fort tanzen.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Briefe.

(Schluß.)

Es zogen drei Bursche aus dem Ungarlande donaustromaufwärts in unsere Residenz. Alle drei sind selbstverständlich Musiker, und — meinem Stoffe vorgreifend — sage ich Ihnen gleich rund heraus: gute, ja treffliche Musiker. Was seid Ihr aber hinausgegangen aus wilder Pußta in die hochgebildete Fremde? Die Antwort lautet: Musik zu hören und zu machen. Die Zahl Drei führt Jeden gleich auf den Gedanken eines musikalischen Triobundes. So ist es auch. Allein der Trios zählt unser Tonreich die Masse. Zu welchem Bunde treten nun unsere Jungen: zum alten oder zum neuen?

Erfreulich zu hören ist es, daß sie entschiedenste Anhänger des letzteren sind. Nur als flüchtiges Zugeständniß an ihre erst zu gewinnenden Hörer brachten sie anfänglich vorsichtigerweise Mendelssohn, ihm Verwandtes, ja selbst diesem geistvollen Bach-Beethoven-Epigonen Untergeordnetes. Aber sie zeigten doch gleich Künstlermuth genug, um neben längst Eingänglichem auch Volkmann und Bargiel zu stellen. Schon das ist ehrenwerth, und nimmt Musiker unserer Art gewiß für das Streben und Thun dieser jungen Leute ein. Die Theilnahme wächst aber zusehends im Hinblick auf das Wie der Leistung dieser Ungarlandssöhne. Ich muß sie Ihnen doch nennen. Sie heißen J. A. Dunkl (Pianist), S. Bachrich (Geiger) und Feri Kletzer (Violoncellist). In ihrem Spiele und ihrer Auffassung liegt ein durch und durch gesunder Kern. Es ist etwas entschieden Urwüchsiges, was sich aus ihrer nur in den Darstellungsstoff versenkten Leistung heraushört. Aber den sichtlich aus ihrem eigensten Selbst hervorgegangenen Jünglingen gebricht auch keineswegs Feinheit der Gefühlsbildung und Betonung. Ihr Spiel ist durch und durch farbenreich. Auch hier bemerkt man wieder mit Freuden eine weitgediehene Eintracht von strenger Gewissenhaftigkeit und eigenem, mitten ins volle Tonleben fortdrängendem Jugendfeuer. Diese jungen Leute können und werden — so fortfahrend — ihren guten Weg durch die Musikwelt zurücklegen, und vielleicht dereinst im besten Sinne von ihrer Meisterschaft reden lassen. Aber reisen, viel hören und aller Art erleben müssen sie noch, um als Jene dazustehen, wozu ihre bisherigen so schöne Hoffnungen erweckenden frischen Thaten berechtigen. Namentlich ist es der deutsche Norden, in dessen Gegenden ich — wie ein Mäcen — diese herrlichen Jünglinge gleich schicken würde. Das ist der einzig ihnen fruchttragende Tonboden, auf dem sie, jetzt schon geistig mit so rüstigem Streben und Erfolge wandelnd, fortschreiten müssen, sollen ihre tüchtigen Anlagen zu weltkundiger Wahrheit reifen. Leider war es mir nur vergönnt, ihrem dritten Trioabende beizuwohnen. Sie begannen da mit Bruchstücken aus Gade's „Novelleten" und schlossen mit einem Trio von L. A. Zellner. So entschieden Mendelssohnisch dies letztgenannte durchweg feinsinnig gedachte und gearbeitete Werk sich in erster Hälfte seines Eingangssatzes anlassen mag, eben so weitet es sich schon im ersten Durchführungstheil mit seiner anregenden Zurückleitung auf die Themenreprise zu einer frischen Eigenfrucht aus. Dieser höchst persönliche Puls regt durch die Mittelsätze des Scherzo und Andante patetico immer mächtigere Schwingen, bis er sich im Schlußsatze formellerseits zu einem Kernstücke thematischer Arbeit in neuestem und bestem Sinne, wesentlich aber zu einem musikalischen Lebensbilde voll wahrer Schwungkraft gipfelt, dem auch nicht eine Spur von Epigonenthum anhaftet. Da dies Werk — wie ich mit Freuden vernommen — demnächst hier bei Gustav Lewy die Presse verlassen wird, so gestatten Sie mir, sobald dieser Zeitpunct erschienen, eingehender darauf zurückzukommen. Unser Dreibund leistete in der Wiedergabe dieses schönen opus novum, wie in allem Uebrigen, sehr Hervorragendes. Ich wäre verlegen zu sagen, wem hier die Siegespalme zu reichen.

Nun zum Schlusse dieses langen Berichtes, zugunsten dessen ich auch meine Mittheilungen über das seitherige Wirken unserer Kirchenchöre auf Späteres zu vertagen genöthigt bin, noch ein Blick auf das erste öffentliche, d. h. außerkirchliche Auftreten unserer Singakademie. Aeußerlich entschieden zahlreicher vertreten und günstiger gestellt, als ihr trefflicher, ob dieses Mangels aber wol noch verdienstvollerer Bruder, der Singverein, lassen sich wol von dem Wirken der erstgenannten Anstalt höhere Erwartungen hegen, als von dem durch Herbeck so kraftvoll und opferwillig gelenkten zuletzt genannten Bunde. Dieser muß nämlich — nebst einer allerdings nicht unbeträchtlichen Zahl guter Musiker und sogen. Tonfreunde — auch eine bedeutende Menge von Schülern des Conservatoriums in den Kauf nehmen. Stegmayer's Singakademie verfügt hingegen über die weitaus tüchtigsten Kräfte unserer Künstler- und Dilettantenwelt, hat also — des Dressuramtes strengster Bedeutung von vorn herein schon enthoben — ein weit leichteres Spiel. Allein man muß ihrem ersten Auftreten auch alles Gute nachrühmen. Sieht man auf das reichhaltige Programm ihrer ersten That, so drängt die Pflicht, dessen erste Hälfte — gebildet aus Chören Sebastian (Choral) und Christoph Bach's (die wunderwürdige doppelchörige Motette: „Ich lasse Dich nicht"), aus Leisering's Ostergesange, dem Crucifixus von Lotti und dem Eingangssatze zu Durante's Magnificat — unbedingter Anerkennung voll zubegrüßen. Die Gliederung des zweiten Theiles ließ wol einige Flecken offen. Denn wie kommt eines der schwachsinnigsten, ganz haydnmozartisch redenden Bruchstücke aus Fr. Schubert's Stabat mater, und mit welchem Rechte gelangen zwei dürre Capellmeistergesänge Hrn. Esser's zur Ehre, dicht an Mendelssohn's 43. Psalm und Hymnus für Sopransolo mit Chor und an Schumann's humorduftiges „Zigeunerleben" gerückt zu werden? Hiervon abgesehen, wurde aber so frisch aus voller Menschenbrust und mit so liebevollem Eingehen in alle die hehren Aufgaben gewirkt, daß man sowol der Intelligenz Hrn. Stegmayer's, als der künstlerischen Reife wie Hingabe seiner aus durchgängig schönen Stimmen gebildeten Sängerschaar ein lautes Glückauf zuzurufen gedrängt wird. Es war eine Freude, diese süddeutschen Kehlen mit so feinem Tacte und so markigem Tone die ihnen doch gewiß bisher ganz ungeläufige Tonsprache der großen Alten reden zu hören. Das ist der Punct, worauf meine Berichte über unsere Kirchenmusik schon jahrelang hingedrängt. Nun ist er gefunden. Wolle dem schönen endlich gepflanz-

ten Keime fortan dieselbe Pflege zutheil werden! Dann dürfte — Dank dem einträchtigen Wirken beider Genossenschaften für echten Sang — bald ein neues Leben uns aufgehen, dem bisher noch immer fortwuchernden Philisterthume aber der Garaus gemacht werden.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 16. Abonnementconcert (17. Febr.) bestand nur aus bekannten Instrumentalwerken, den beiden Symphonien D dur (ohne Menuet) von Mozart und A moll (Nr. 3) von Gade, der Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini und Claviervorträgen von Alexander Dreyschock. Die anerkannt meisterlichen Eigenschaften dieses Virtuosen wurden sowol nach dem Beethoven'schen Es dur-Concert, als nach einer Fuge von Mendelssohn und einer Romanze eigner Composition mit dem lebhaftesten Beifall belohnt. Nach wiederholtem Hervorruf gab Hr. Dreyschock seine glänzendste Bravourleistung zu, die Variationen für die linke Hand über „God save the Queen" und als der Beifall noch immer nicht enden wollte, noch ein reizendes Salonstück „Scherzo-Saltarello."

Meiningen. H. v. Bronsart unternahm von Weimar aus eine Reise nach Meiningen, und wurde dort, auf Liszt's Empfehlung, allerseits mit soviel Wohlwollen empfangen, daß er sich entschied, ein Abschieds-Concert im Hoftheater zu geben. Namentlich bestimmte ihn hierzu der Wunsch, seine „Frühlingsphantasie" in ihrer neuen, umgestalteten Form Liszt zu Gehör zu bringen. Auf eine Einladung des Hofes antwortete Liszt, daß er mit Vergnügen das ganze Concert dirigiren werde, wozu ihm sämmtliche in Meiningen vorhandene musikalische Kräfte zur Disposition gestellt wurden. Diese Aufführung fand am 10. Februar zum Besten des Orchesterpensionsfonds statt. — Von überfülltem Hause zu sprechen, wäre überflüssig — bei Liszt's Erscheinen am reich mit Lorbeer bekränzten Dirigentenpult, wurde das Signal zum Bouquetwerfen vonseiten der beiden Hoflogen gegeben; der Jubel war allgemein, es regnete Blumen, und der begeisterte Applaus wollte kein Ende nehmen. Meiningen ist zwar klein, doch darf man nicht vergessen, daß der tonangebende Hof von einem jungen Prinzen belebt wird, der in der Malerei selbst echter Künstler von hoher Bedeutung, in weiten Kreisen als ein höchst gebildeter Geist von freiem Urtheil bekannt ist, für die Musik sich ganz besonders interessirt, und u. a. die Wagner'schen Opern schon seit Jahren auf der Meininger Bühne eingebürgert hat. Die offene Kundgebung Seiner Achtung und Sympathie für die edle Haltung der Liszt'schen Compositionen überwiegt begreiflicherweise Vieles, sowol in der augenblicklichen Meinung des größeren Publicums, als in der vorlauten Privatansicht dünkelhafter Recensenten. Man kann nicht oft genug betonen, daß in unserer Sache die Stimmen nicht zu zählen, sondern zu wägen sind, und wenn man behaupten wollte, daß das vortreffliche Gelingen des Liszt-Concertes in Meiningen hauptsächlich von dem bewiesenen Wohlwollen des Herzogs und seines erlauchten Sohnes abhängig war, so sind wir andrerseits überzeugt, daß Liszt diese ehrenvolle Auszeichnung auch mit aufrichtiger Dankbarkeit empfangen hat. — Uebrigens war die Ausführung eine im hohen Grade künstlerisch abgerundete und schwungvolle, das Orchester leistete Vortreffliches. Die nach Gebühr reichen Beifall findenden „Préludes" wurden von den Mitwirkenden mit außergewöhnlicher Frische und Lebendigkeit nicht gespielt, sondern nachgedichtet. Hofcapell-M. Bott spielte das Beethoven'sche Violinconcert sehr schön; Hr. Weixelstorfer sang die Arie des Pylades aus Gluck's „Iphigenie auf Tauris" mit edler Wärme der Empfindung; und der Concertgeber H. v. Bronsart war in einer so günstigen, gehobenen Stimmung, daß die Reproductionen der Schubert'schen Phantasie mit Orchester, der „Berceuse" von Chopin und einer „Ungarischen Rhapsodie" (Nr. 6) von Liszt, zu seinen begeistertsten Stunden zu zählen sind. Seine „Frühlingsphantasie" hat Liszt mit der vollen Liebe, die er für dieses ihm durchaus sympathische Werk hegt, dirigirt. Sie machte auch einen dem entsprechenden, wahrhaft schlagenden Eindruck — der Componist wurde in echter Anerkennung seines schönen Werkes stürmisch hervorgerufen.

Richard Pohl.

Aus **Prag** schreibt man uns: Die medicinische Facultät wird auch für dieses Jahr ein Concert arrangiren, dem ähnlich, welches in voriger Saison hier unter Liszt's Leitung stattfand. Diesmal ist H. v. Bülow zur Direction und zu Solovorträgen eingeladen. Als Hauptnummern dürfte das Programm die Ouverture zu „Cellini" von Berlioz, die Faustouverture von Wagner und die Bergsymphonie von Liszt enthalten. Das Concert soll am 12. März stattfinden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In der dritten Domchorsoirée spielte Hr. Franz Kroll in Berlin, einer der geistvollsten Pianisten und Lehrer daselbst (beiläufig — ein Schüler Liszt's aus älterer Zeit) Beethoven's C dur-Sonate Op. 53 und Adagio und Gigue von Mozart mit glänzendem Erfolge.

Die HH. Ludwig Strauß und H. v. Bülow gaben am 19. Februar ein sehr besuchtes Concert in Stettin, welches sogar Hrn. Koßmaly zu enthusiastischen Expectorationen verleitet hat.

Das dritte Orchesterconcert vom Hofpianisten H. v. Bülow in Berlin findet am 27. Februar in der Singakademie statt. Zur Aufführung kommen Wagner's Faustouverture, Berlioz' römischer Carneval, Liszt's symphonische Dichtung „die Ideale" (wiederholt — ein appel au peuple) und ein Orchesterwerk in Ouverturenform (C moll) von Bülow. Der Concertgeber selbst wird die Phantasie von Schubert (Op. 15), für Clavier und Orchester symphonisch bearbeitet von Liszt, vortragen, sowie dessen Capriccio (ebenfalls für Clavier und Orchester) über Themen aus Beethoven's „Ruinen von Athen."

Alexander Dreyschock ist nach Prag zurückgekehrt. Er hatte vor seinem Auftreten in Leipzig in Frankfurt a. M. mit enthusiastischem Beifall concertirt, und war im Museum und im Theater, überall mit gleichem Beifall aufgetreten. Vor seiner Abreise von Prag hatte er daselbst eine Orchesteraufführung der Liszt'schen symphonischen Dichtung „Les Préludes" geleitet.

Young hat sein mehrmonatliches Gastspiel am Leipziger Stadttheater mit dem „Johann von Paris" beschlossen. Man erwartet indeß seine baldige Rückkehr.

B. Molique hält sich gegenwärtig in seiner früheren Heimath auf, und gab daselbst ein sehr besuchtes Concert.

A. Jaell concertirte seit Anfang dieses Monats in Preßburg und Pest. Er spielte die Clavierconcerte in A moll von Schumann, in E moll von Chopin und in Es dur von Liszt. Nach letzterem wurde Jaell viermal gerufen, wie denn überhaupt die Aufnahme, welche er fand, eine enthusiastische war. Außerdem bestanden die Programme aus den Variationen von Händel, Scherzo und Walzer von Chopin, Des dur-Etude von Liszt und eignen Compositionen, von denen namentlich die Transcriptionen über ungarische Melodien die lebendigste nationale Begeisterung erregten. Nach zwei Abschiedsconcerten in beiden Städten reiste Jaell über Leipzig nach Holland, wo er gegenwärtig concertirt.

Der deutsche Pianist Pauer, der die Saison in London zubringt, hat für den Monat Februar eine Reihe von vier Soiréen unter großer Theilnahme eröffnet.

Die Geschwister Ferni spielten zuletzt in Brünn; Berlin und Leipzig sind dann die nächsten Zeugen ihrer Zeitungstriumphe.

Die Violinvirtuosin Rosa d'Or, eine junge Venetianerin, die ihre Ausbildung im Prager Conservatorium genossen hat, ist in Weimar in einem eigenen Concert mit Erfolg aufgetreten.

D. Pruckner aus Stuttgart wird im nächsten Monat zu einem Auftreten im Gewandhause in Leipzig erwartet.

Frl. Bochkolz-Falconi reist jetzt wieder in Deutschland. Sie war in diesen Tagen kurz nach einander in Frankfurt, Gotha und Cöln.

Concert-M. Singer wird von Weimar aus Ende Februar eine längere Concertreise nach Kopenhagen antreten. Er wurde durch Gade für mehrere Kammermusik-Soiréen und Orchesterconcerte des dortigen Musikvereins engagirt. Singer beabsichtigt, später auch Stockholm zu besuchen

Kammervirtuos Coßmann ist seit Ende Januar von seiner Wiener Kunstreise nach Weimar zurückgekehrt. Am 18. Februar trat er in Hannover in einem Abonnementconcert auf, und spielte u. a. dort zuerst ein von ihm componirtes Concert für Violoncell mit Orchester.

Herr und Frau v. Milde haben eine Kunstreise nach Hamburg unternommen und werden dort in einem Concerte vereint auftreten.

Litolff lebt jetzt in der Nähe von Paris auf der „Campagne", und componirt eifrig an einer großen fünfactigen Oper. Zuweilen läßt er sich in Paris blicken.

Gleichzeitig sind die Pianistinnen Josephine Bondy und Ingeborg Stark in Paris anwesend. Erstere veranstaltete bereits eine musikalische Soirée classischer Werke im Saale Beethoven. Sie spielte unter Mitwirkung von Hammer und Lee Stücke von Hummel, Bach, Beethoven, Scarlatti und Händel und fand vielen Beifall, Ein zweites, größeres Concert wird von Frl. Bondy vorbereitet.

Liszt's Schüler Carl Tausig befindet sich ebenfalls in Paris und wird am 24. Februar im Saal Beethoven ein Concert veranstalten, in welchem er folgende Werke spielt: Beethoven's D moll-Sonate (Op. 32), „Au bord d'une source" von Liszt, Ballade von Chopin, Chromatische Phantasie von Bach und Liszt's Phantasie über „Robert der Teufel"; der Sänger Richard Lindau wird deutsche Lieder vortragen.

Musikfeste, Aufführungen. Im Hoftheater zu Dresden kam am 20. Februar Shakspeare's „Julius Cäsar" mit der Ouverture von H. v. Bülow zur Aufführung.

Der Cölner Männergesangverein gab zum Besten des Schillervereins in Marbach ein glänzendes Concert, in welchem Concert-M. David aus Leipzig, Frl. Bochkolz-Falconi und F. Brennung mitwirkten.

Im fünften Abonnementconcerte zu Aachen am 27. Januar spielte Musik-Dir. Reinecke das C moll-Concert von Beethoven und seine Variationen über ein Thema von Bach. Außerdem kam u. a. auch die Ouverture desselben zu „Sophonisbe" zur Aufführung.

Zu dem in Königsberg beabsichtigten Händel-Musikfest ist Capell-M. Eduard Sobolewski von Bremen als Dirigent bestimmt worden,

Im 3. Abonnementconcert zu Cassel unter Leitung des Capell-M. Carl Reiß kam u. a. Berlioz' „Harald-Symphonie" zur Aufführung. Concert-M. Schöler führte die Partie der concertirenden Bratsche aus. In demselben Concert spielte Frl. Mösner Stücke von Parish-Alvars und Godefroid mit außerordentlichem Erfolg. Im darauf folgenden Concert trat A. Dreyschock auf mit Mendelssohn's G moll-Concert, und Salonstücken von Chopin, Mendelssohn und eigner Composition.

Am 2. Februar führte Musik-Dir. Meinardus in Glogau Mendelssohn's „Athalia" auf. Die Ausführung war in allen Theilen recht gelungen. Ein erstes Debut einer jungen Sängerin, Frl. Clara Pechmann, die ihre Bildung bei Frl. Caspari in Berlin genossen hat, wird ebenfalls günstig beurtheilt.

Neue und neueinstudirte Opern. Zum Geburtsfest der verwittweten Großherzogin von Weimar kam am 16. Februar daselbst zum erstenmale „Don Pasquale" von Donizetti zur Aufführung. M. D. Stör dirigirte.

Im Laufe dieses Sommers soll Berlioz' „Cellini" im Hoftheater zu Carlsruhe gegeben werden.

Literarische Notizen. Hector Berlioz hat soeben eine größere musikalisch-ästhetische Abhandlung in einem Bande vollendet, welche den sonderbaren Titel führt: „Les Grotesques de la musique" (die Grotesken in der Musik). Man kann aus dem sonderbaren Titel nicht errathen, welches der Inhalt dieses Werkes sein wird, doch verspricht die „Revue et gazette musicale" noch vor dem Erscheinen des Ganzen die Veröffentlichung einiger Bruchstücke, welche bald darüber Auskunft geben werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Nach der Aufführung der „Diana von Solange", Oper des Herzogs Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, haben der Capell-M. Lampert und der Concert-M. Krämer in Gotha das herzogl. Verdienstkreuz, und der Regisseur Kawaczinski die goldene Verdienstmedaille erhalten.

Carl Reinthaler ist zum städtischen Musikdirector in Bremen ernannt worden,

---

Vermischtes.

Der vom Musik-Dir. G. Vierling in Berlin geleitete und begründete Bachverein beging am 25. Januar sein zweijähriges Stiftungsfest.

Der junge talentvolle Bildhauer Julius Mohr in Berlin modellirt gegenwärtig die Büsten von Alexander v. Humboldt und Richard Wagner für eine Berliner Kunsthandlung.

Joachim Raff hat sich am 15. Februar in Wiesbaden mit Frl. Doris Genast aus Weimar vermählt.

Conservatoriums-Dir. Kittl in Prag ist von seinem Armbruch glücklich wieder hergestellt.

Durch ein komisches doch störendes Versehen ist auf dem Titelblatt des zu vor. Nummer beigegebenen Bandregisters die Jahreszahl 1859 stehen geblieben. Wir geben deßhalb hiermit ein neues Titelblatt mit der betreffenden Aenderung.

D. Red.

Das Jubiläum der Zeitschrift betreffend.

Nachdem bereits mehrere Wochen seit unserer ersten Ankündigung verflossen sind, wollen wir nicht unterlassen den Lesern Nachricht zu geben über den Stand unseres Unternehmens.

Was die Anmeldungen zur Theilnahme überhaupt betrifft, so sind deren bereits so zahlreiche eingegangen, daß das Zustandekommen nach dieser Seite hin vollkommen gesichert erscheint. — In gleicher Weise haben wir bereits mehrfache Zusagen zu mündlichen Vorträgen erhalten. — Bezüglich zu stellender Anträge sind Anfragen über die erforderliche Beschaffenheit derselben an uns gerichtet worden. Natürlich kann die Versammlung keine nach außen Beschlüsse fassende sein. Um daher die Natur passender Anträge aufzuklären, verweisen wir beispielsweise auf einen Antrag Schumann's bei der ersten Tonkünstler-Versammlung, die Einführung deutscher Titel auf den Musikalien betreffend. Derartige praktische in das Kunstleben eingreifende Anträge würden die zweckmäßigsten sein.

Weitere Bekanntmachungen demnächst. Wir sind beschäftigt mit der Feststellung des Festprogrammes, das wir veröffentlichen werden, sobald die nöthigen detaillirteren Besprechungen hier am Orte stattgefunden haben.

Schließlich noch ein Wort über die Preisaufgabe. In dieser Beziehung wurde die Anfrage an uns gerichtet, ob auch der concurriren könne, der entgegengesetzter Ansicht sei, d. h. daß das Reich der Harmonik in neuerer Zeit keine Erweiterung erfahren habe. Wir antworten mit Ja! Natürlich ist bei der Fassung der Preisaufgabe unsere individuelle Ansicht bestimmend gewesen. Wir wollen indeß diese keineswegs als allein maßgebend betrachten, um so mehr, da unser **hoher fürstlicher Mäcen** darüber keine bestimmte Vorschrift gegeben hat, so daß es also den Einzelnen anheim gegeben ist, ob sie die entgegengesetzte Ansicht als die richtige beweisen und durchführen können. Waren wir doch auch gleich anfangs bei Zusammensetzung der Commission für das Preisrichteramt aus diesem Grunde bemüht, allseitig die verschiedenen Richtungen in derselben zu repräsentiren, und ersuchten deßhalb Hrn. Dr. Hauptmann als einen außerhalb aller Parteibestrebungen stehenden Theoretiker, Hrn. Dr. Liszt als Vertreter unserer Richtung und Hrn. Kammermusikus Weitzmann als eine mehr vermittelnde Persönlichkeit um Uebernahme dieses Amtes.

Wir werden von nun an fortfahren, womöglich jede Woche weitere Mittheilungen über den Stand des Unternehmens zu machen.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Salon- und Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Jul. Handrock, Waldlieder. Leipzig, C. F. Kahnt. 3 Hefte à 10 Ngr., compl. $22^1/_2$ Ngr.

———, Op. 6. Reiselieder. Ebendas. Heft 1. 2 à 1 Thlr.

Die „Waldlieder" (ohne Opuszahl) scheinen Erstlinge des Componisten zu sein. Es sind anspruchslose, kurz gehaltene Stücke im Liedcharakter, welche höhere Ansprüche nicht befriedigen und die Poesie des Waldes zu keinem bedeutenden Ausdruck bringen, aber durch ein gewisses harmloses, freundliches Wesen nicht ungünstig wirken. Wenn man die Stücke (es sind deren im Ganzen neun) hintereinander durchspielt, so empfindet man einige Monotonie, da der Componist in die harmonische Begleitung zu wenig Mannigfaltigkeit gelegt hat und nicht Herr über eine interessante Claviertechnik war, wie sie z. B. Mendelssohn in seinen „Liedern ohne Worte" so reizvoll darzulegen wußte. Die „Waldlieder" lassen sich ganz gut beim Unterricht verwenden. Zur Erholung von einiger Etuden-Strapaze werden sie Schülern von mäßiger Fähigkeit nicht unwillkommen sein. — Von den „Reiseliedern" desselben Componisten liegen uns vier vor, betitelt: „Aufbruch", „Auf der Landstraße", „Auf dem See", „Auf die Berge". Sie sind umfangreicher und in mehr brillantem Styl gehalten, allerdings entschieden salonmäßig und auf dilettantische Unterhaltung berechnet. Die Stücke spielen sich frisch weg und werden die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen, wenn der Hörer von dem allerdings etwas gewöhnlichen Gepräge der Melodien absieht und die Genüsse einer „Reise" mehr von der materiellen, als geistigen Seite auffaßt. Nr. 3 „Auf dem See" wirkt äußerlich am reichsten und ist schwerer als die übrigen, welche ein einigermaßen geübter Spieler ohne Mühe vom Blatte spielen wird. Nr. 4 „Auf die Berge" ist am oberflächlichsten in der Erfindung und mahnt stark an gewisse populäre Lieder gewisser populärer Liederverfertiger.

Gustav Rochlich, Op. 14. An der Saale. Barcarole. Leipzig, A. H. Katzsch. Pr. 10 Ngr.

Der Name des Componisten begegnet uns hier zum erstenmale, trotz seines Op. 14. Ob die deutsche Saale ein geeigneter Fluß ist, um sie mit italienischen Barcarolen zu besingen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Von Bedeutung ist dieser Translocations-Versuch aber nicht, trotzdem der Componist seine Inspiration in das unvermeidliche Des dur niederlegen zu müssen geglaubt hat. Eine sehr einfach begleitete ganz freundlich klingende Melodie wird einmal variirt in wirksamer, aber schon oft dagewesener Weise, worauf eine kurze Coda, verziert mit einigen Läufen und Figuren, die Saale-Huldigung zum Abschluß bringt. Die Kleinigkeit schließt sich den leichteren Artikeln dieses Genres von Charles Voß u. s. w. an.

Carl Götze, Op. 1. Drei Mazurek für Pianoforte. Weimar, Kühn. Pr. 15 Ngr.

Es spricht für das Talent eines jungen Componisten, wenn sich in seinem Erstlingswerk schon eine gewisse Selbständigkeit offenbart, statt eines allzuängstlichen Anlehnens an bekannte Meister. Insofern berechtigt das vorliegende Op. 1 zu guten Hoffnungen. Die Hauptmotive der drei Mazureks haben einen energischen Charakter und verrathen Productionskraft, aber in der Factur macht sich noch Mangel an Formsinn und musikalischer Reife in einer Weise bemerkbar, daß der Totaleindruck der Stücke kein befriedigender ist, unbeschadet interessanter Einzelnheiten. Der Hang zu excentrischen Modulationen, die übermäßigen Unterbrechungen des Tanzrhythmus durch Ritardandos, Cadenzen, Fermaten, sowie

das Haschen nach allerlei Absonderlichkeiten auf Kosten der Schönheit, — alle diese augenfälligen Eigenschaften werden den Spieler zu einem Genuß nicht kommen lassen, zumal die Technik eine schwierige ist. Am meisten frei von den gerügten Auswüchsen und musikalisch am abgerundetsten ist Nr. 3, ein lebensvolles, feuriges Stück mit hübschen Contrasten.

W. Meves, Op. 9. **Variations faciles** sur un thème original pour Violon avec Piano. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 10 Ngr.

Der Inhalt dieses Werkchens hätte auch durch einen deutschen Titel sehr wol bezeichnet werden können. Auf ein ganz angenehmes Thema der Violine folgen zwei freundliche Variationen, denen sich ein Minore anschließt, worauf ein Allegretto mit einer Coda das Ganze beendigt. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend. Für angehende Violinspieler, welche schon einige Fertigkeit erlangt haben, darf das kleine Opus zur Unterhaltung empfohlen werden.

A. C. Boh, Op. 52. Die Sehnsucht nach der Heimath. Tongemälde für das Pianoforte. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 54. Das Ave-Glöcklein. Tongemälde. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Mit dem Titel „Tongemälde", welcher besondere Erwartungen hervorrufen dürfte, muß man es in obigen Tonstücken nicht zu genau nehmen. Richtiger wären sie mit „Genrebildchen für den Salon" bezeichnet. Sie erheben sich nirgends über die moderne Tonsprache des Salons und beabsichtigen keine poetische Anregung, wol aber werden sie solchen Dilettanten, welche ohne große Anstrengung etwas hübsch Klingendes produciren wollen, sehr willkommen sein. Namentlich dürfte das „Ave-Glöcklein" wobei es natürlich an dem üblichen hervorklingenden Glockenton nicht fehlt, vielen Beifall finden. Der Satz ist nicht schwer und in der Wirkung dankbar. In der „Sehnsucht nach der Heimath" werden die Liebhaber für die Reminiscenz an Rosellen's „Reverie", welche die beiden letzten Seiten füllt, schwärmen. F. W. M.

Lieder und Gesänge.

Carl Hering, Op. 27. Zwei heitere Gesänge. Cassel, Luckhardt. Pr. à 7½ Ngr.

Nr. 1 „Die Schildwacht" ist ein heiteres, populär gehaltenes Lied, welches bei munterem Vortrage seinen Unterhaltungszweck erreichen wird. Das Gedicht von Fr. Muth ist sehr hübsch. Nr. 2 „Die Vatermörder" ist fast zu naiv für eine musikalische Bearbeitung. Doch werden sich immer heitere Seelen finden, die es glaublich finden, daß der liebe Hans „zu gut für einen Vatermord" ist und daß er von seiner Herzliebsten noch aus einem anderen Grunde gebeten wird, keine Vatermörder zu tragen: „weil sie ihr nämlich zu sehr im Wege sind." F. W. M.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. J. Bott, Op. 20. Drei Lieder für eine Singstimme. Cassel, Luckhardt. Pr. 12½ Ngr.

Die Lieder sind Hrn. Tichatscheck gewidmet, man darf also annehmen, daß der Componist ihnen selbst einige Bedeutung zusprechen möchte. Uns haben am meisten Nr. 1 „Gute Nacht" und Nr. 4 „Dahin" zugesagt, durch wirkungsvolle Behandlung der Singstimme und durch die im Ganzen gut getroffene Stimmung der Gedichte, obschon die Melodie von Trivialitäten nicht ganz frei zu sprechen ist. Durch Streben nach charaktervollem Ausdruck steht Nr. 2 „Ein Vöglein sang" vielleicht höher, aber die Monotonie des Accompagnements dürfte den Eindruck der übrigens recht lebendigen Composition schwächen. Am Schluß wurden wir durch einen Declamationsverstoß unangenehm berührt, bei der sich wiederholenden Stelle: „und ob ich austhät oder nicht", wo der musikalische Accent auf „oder" gelegt ist.

Eduard Tauwitz, Op. 41. Vier Lieder aus dem Buche: „Königin Louise", für eine Singstimme mit Pianoforte. Prag, Christoph u. Kuhe. Pr. 12½ Ngr.

Ein gutes Liederheft. Der Inhalt der vier ersten, das Gemüth bewegenden Gedichte: „Ehegebet", „Thränen im Sonnenglanz", „Trost der Liebe", „Minnedank" hat vom Componisten eine einfach schöne Betonung erfahren, welche einen innigen Vortrag von selbst hervorrufen wird, und somit der Sympathie des Hörers gewiß ist. Die Begleitung schmiegt sich den empfundenen Melodieweisen in würdiger Haltung und mit gut gewählter Harmonik an, selbständig, aber ohne Ostentation. Der Textwiederholungen hat sich der Componist gänzlich enthalten, was sehr zu loben ist. Man wird finden, daß die Eindringlichkeit der Lieder dadurch nur gewonnen hat. F. W. M.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. T. Brunner, Op. 345. Liederkranz. Zwölf leichte und freundliche Rondinos über beliebte Volkslieder für das Pianoforte und für jugendliche Spieler. Braunschweig, C. Weinholtz. Heft 1 und 2 à 10 Ngr.

Der Titel dieses „Liederkranzes" enthält zugleich auch die Kritik desselben. Die Stücke sind sehr leicht und für den Unterricht brauchbar, namentlich für die der Erholung gewidmeten Stunden. Zuviel von derartigen Sachen muß der Lehrer seinem kleinen Schüler nicht vorsetzen, weil die linke Hand in der Regel zu wenig selbständig bedacht ist. Entsprechende Uebungen daneben müssen diesen Mangel ausgleichen. Die Ausstattung ist gut, was wir allen Verlagsartikeln von C. Weinholtz nachzurühmen haben.

Louis Köhler, Op. 39. Sonatine in C dur. Pr. 10 Ngr.
———, Op. 57. Leichte Variationen. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 7½ Ngr.

Beide Werkchen entsprechen ihrem Zweck und können mit gutem Erfolg beim Unterricht benutzt werden, sobald der Schüler einige Selbständigkeit und Leichtigkeit auch in der linken Hand gewonnen hat. Besonders stellt das Rondino in der Sonatine diese Anforderungen, wenn der muntere Charakter zur Geltung kommen soll. Die zweite Pièce enthält sechs Variationen über ein „Kinderliedchen" von Victor, von denen die dritte und vierte dem Schüler die meisten Hindernisse darbieten werden.

F. W. M.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Fünfzigster Band. — Nr. 10. — Den 4. März 1859.

Inhalt: Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben (Fortsetzung). — „Tomala" (Fortsetzung). — „Barbier von Bagdad" (Fortsetzung). — Briefe aus Frankfurt a. M. (Fortsetzung. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Einige Worte über Lohengrin zum besseren Verständniß desselben.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Mit dem bis jetzt Gesagten sind indeß keineswegs alle Einwendungen der oben erwähnten Kritiker gegen die Dichtung erledigt. Beide tadeln u. a. einzelne Härten der Diction. Man kann dies zugestehen, mit der Bemerkung jedoch, daß es selbst wenige specifische Dichterwerke geben wird, denen nicht Aehnliches ebenfalls zum Vorwurf gemacht werden kann. Goethe hat darauf die passende Antwort gegeben, als Voß ihm einen siebenfüßigen Hexameter in „Hermann und Dorothea" zeigte: „Es ist wahr", sagte er, „da aber die Bestie einmal da ist, so mag sie stehen bleiben." Ist man von der Größe und Macht des Ganzen erfaßt, so denkt man nicht an solche Kleinigkeiten; hat man freilich jenes gar nicht verstanden, so weiß man nichts Besseres zu thun, als sich daran zu hängen.

Weiter bemerkt Hr. Hanslick, wie man leider auch hier habe erleben müssen, daß das Textbuch für ein vollständiges Kunstwerk höchster Art, für ein vollkommenes Drama ausgegeben worden sei, das man sofort als Schauspiel darstellen könne; er wünscht solchen Enthusiasten eine derartige Aufführung, damit das Gegentheil sich herausstelle. Wir haben auf dieses Raisonnement nur zu erwidern, daß die größte Absurdität nicht sicher ist, von den Gegnern aufgegriffen zu werden, wenn sie als willkommene Gelegenheit zu Gegendemonstrationen benutzt werden kann. Hat Jemand obige Bemerkung wirklich gemacht, so hat er Unsinn gesprochen, denn wer auch nur in oberflächlichster Weise von Wagner's Sätzen unterrichtet ist, muß wissen, daß der Grundgedanke derselben jedwede Trennung geradehin ausschließt. Was soll man folglich von der Vertrautheit eines Kritikers mit seinem Gegenstande halten, der sich mit solchen Dingen herumschlagen zu müssen glaubt?

Von scheinbar größerer Wichtigkeit als diese theils unerheblichen, theils geradehin verkehrten Angriffe unseres Kritikers ist die Bemerkung, daß die Wahl des Gral-Mythus sehr unglücklich sei, da nach Wagner's eigenen Anforderungen ein Operntext vor allem populär sein müsse, exclusiver aber kein Opernheld sein könne, als dieser Ritter vom heiligen Gral. Dieser Einwand scheint treffend, weil die zuletzt angeführte Angabe in gewissem Sinne richtig ist. Und doch ist derselbe eben so grundlos, wie alles Uebrige.

Das wären traurige Aussichten für derartige Kunstwerke, wenn ausschließlich Stoffe, die bereits populär sind, gewählt werden sollten; auf Trivialitäten und abgetragene Gemeinplätze müßte sich unter solchen Umständen die Stoffwahl meist beschränken. Nicht was bereits populär ist, braucht gewählt zu werden, sondern überhaupt nur das, was die Fähigkeit in sich trägt, populär zu werden. Das aber ist hier bis auf einen gewissen Grad der Fall. Wenn auch die Menge noch lange Zeit brauchen wird, um mit dem Kern des Werkes vertraut zu werden, so ist derselbe doch so sehr aus dem Innersten des deutschen Wesens genommen, die Grundstimmung ist eine der ganzen Nation so sympathische,

daß von derselben Alle erfaßt, daß Alle von dem Zauber berührt werden, sobald sie nur durch eine Aufführung Gelegenheit erhielten, sich dem Eindrucke hinzugeben. Und was soll ein solches Gerede über Popularität überhaupt bedeuten, wohlverstanden! zu einer Zeit, wo das Werk bereits populär ist, wo Tausende und aber Tausende längst schon dafür sich entschieden haben? Der geistige Kern Deutschlands ist nicht in Wien oder Berlin, er ist überwiegend nur in den Mittel- und kleineren Städten zu suchen, so daß es für den Erfolg einer Sache im gesammten Deutschland beinahe gleichgültig ist, ob Wien und Berlin dafür oder dagegen sich aussprechen, eben weil bei uns kein tonangebender Mittelpunct vorhanden ist, (in geistigen Dingen! — im Politischen natürlich ist es anders) sondern, wie schon erwähnt, das kleinste Oertchen sich das Recht nicht nehmen lassen will, selbständig zu urtheilen. Soll von einem solchen Mittelpunct überhaupt die Rede sein, so ist derselbe in musikalischen Dingen — dies beiläufig erwähnt — entschieden in Leipzig zu suchen, Leipzig, das in der That seinen Einfluß auf die halbe Welt erstreckt. Aber noch viele kleinere Orte wirken bei weitem nachhaltiger, eine dauernde Bildung fördernder, — anderer bedeutender Städte, wie Weimar, Prag, Dresden, hier nicht zu gedenken — als jene großen, die nur von Wichtigkeit sind in Bezug auf Tagesleben, von Wichtigkeit, wenn es sich darum handelt, eine Sache schnell in die Mode zu bringen. Damit ist selbstverständlich nicht ausgeschlossen, daß wir nicht den großen Erfolg, den „Lohengrin" in Wien und Berlin gefunden hat, bestens acceptiren sollten. Wir haben uns gefreut, als wir sahen, wie die Macht des Werkes die entgegenstehende Eiskruste erwärmt und geschmolzen hat, und schätzen das nicht gering; nur der wunderliche Satz, daß man einer bereits populären Kunstschöpfung die Möglichkeit des Populärwerdens bestreitet, weil zufällig Wien und Berlin post festum kommen, sollte berichtigt werden.

Eine specifisch dramatische Kraft vermag schließlich unser Wiener Kritiker in Wagner nicht zu finden, nur lyrische Begabung, verbunden mit einem ungewöhnlichen Theatergeschick. Das Geschick, Gruppen zu bilden und Situationen herbeizuführen, sei vielleicht das Eigenthümlichste in Wagner's Talent. Sehr weise gesprochen! Wenn man vorher alles Zusammengehörige auseinanderreißt, wenn man keine Ahnung besitzt von der innern geistigen Substanz eines Werkes, wenn man unempfänglich ist für diese Aeußerungen tiefinnerfsten Seelenlebens, wenn man alle die großen Vorzüge, von denen hier nur wenige berührt wurden, ignorirt oder nicht versteht, so bleibt zuletzt nichts übrig, als was Jeder wahrnehmen kann, der die Augen aufthut, ein Talent, im Zusammenhange mit allen übrigen Eigenschaften Wagner's von entschiedenster Bedeutung, allein und ohne dieselben nur von untergeordnetem Werth.

Bereitwilliger zeigt sich der Berliner Kritiker*) der „Nationalzeitung", die großen Vorzüge der Dichtung anzuerkennen. Er ist berührt von dem poetischen Hauch, der — seiner Meinung nach — wenigstens einzelne Partien durchweht, er besitzt Einsicht in den gewaltigen Fortschritt, den die neue Schule bewirkt hat. Aber auch er faßt den Mythus schließlich in ganz äußerlicher Gestalt und wird irre geführt durch Wagner's theoretische Ansichten, die er gründlich mißversteht. So kommt er z. B. nicht über Wagner's Satz hinaus, die Oper sei ein Irrthum gewesen, ein Satz, der in dem, was damit gesagt werden soll, richtig, durch die Art, wie er ausgedrückt ist, leicht Mißverständnisse involvirt. Meine „Musik der Gegenwart", aus der er sich hätte Rath erholen können, kennt er nicht. So aber geht es immer: die Herren sprechen über Dinge, mit denen sie sich nicht ausreichend vertraut gemacht haben. Die Vereinigung der Künste im Kunstwerk der Zukunft wird ein durch Abstraction gewonnenes Schattenbild des griechischen Dramas genannt, so daß es aussieht, als ob dadurch eine Consequenz gezogen werden solle, die Wagner entgangen, während das doch Wagner's eigener Gedanke ist, u. s. w.

Es kann natürlich nicht mein Zweck sein, in diesem Zusammenhange auf Specialitäten weiter einzugehen, nur einige orientirende Bemerkungen mögen daher hier noch eine Stelle finden.

Es wäre an der Zeit, über Wagner's schriftstellerische Thätigkeit endlich zur Klarheit zu kommen. Der Irrthum besteht darin, daß man die theoretischen Schriften desselben nicht als die Erzeugnisse eines Schriftstellers von Profession, eines Gelehrten, eines trockenen Juristen, der ruhig Paragraphe formulirt, sondern als künstlerische Kundgebungen zu betrachten hat, als Glaubensbekenntnisse einer Künstlernatur, in denen auch Explosionen der Phantasie vorkommen, ein Umstand, den unbegreiflicher Weise selbst Künstler verkannt haben. Wagner war allerdings insoweit gewissermaßen im Irrthum, als er diese Kundgebungen mit Vehemenz herausschleuderte, nur um sie los zu sein. Die Welt wird Derartiges eine Zeit lang immer mißverstehen, da sie sich nicht die Mühe nimmt, auf die erklärenden subjectiven Voraussetzungen beim Producirenden einzugehen. Andrerseits freilich würde nur einiger Ernst, einiger guter Wille erforderlich sein, um Alles im richtigen Lichte zu sehen, Eigenschaften, die man freilich jetzt vergeblich bei der Mehrzahl sucht. In diesem Sinne kann man allerdings sagen, es wäre besser gewesen, manche Mißverständnisse hätten nicht Raum gewonnen, darf dabei jedoch

*) So viel ich weiß, A. Gumprecht, und somit derselbe, der in den Wiener „Recensionen und Mittheilungen ꝛc." als Gegner der Liszt'schen Werke auftritt, derselbe, der immer nur sieht, wie Alles darin durcheinandergeht, ohne daran zu denken, daß lediglich ihm selbst blos die leitenden Gedanken fehlen.

im Gegensatz hierzu wieder nicht übersehen, daß ohne Sturm und Drang nie etwas Großes in der Welt ausgerichtet wird. Zu allem, was nachhaltig wirken soll in der Geschichte, gehören auch gewisse Uebergriffe, welche die Folgezeit zu berichtigen hat. Die ganze Bewegung ist zu begreifen — wohlverstanden! — was das Theoretische betrifft, nicht die Kunstwerke, die fertig und in sich abgeschlossen dastehen — als die eines genialen Sturmes und Dranges. Die Herren kommen aber sofort mit Winkelmaß und Elle, und wollen Alles ausmessen. Das ist der Irrthum.

Von Wagner's früheren Operndichtungen, d. h. von denen, zu denen die Musik bereits vorliegt, hat noch Niemand behauptet, daß sie das Höchste seien, was in dieser Sphäre überhaupt für alle Folgezeit geleistet werden könne, man hat sie keineswegs als vom Himmel herabgefallene Meisterwerke betrachtet, die außer allem Connex mit dem Vorausgegangenen stehen. Nur als das relativ Bedeutendste haben wir sie bezeichnet, und unter diesem Gesichtspunct den Fortschritt darin allerdings ganz eminent, das Höchste darin gefunden, was auf unserer Stufe des künstlerischen Bewußtseins und unter den bisherigen Voraussetzungen überhaupt geleistet werden konnte. Daß aber Wagner zunächst als Musiker gedichtet hat, daß seine Entwickelung damit durchaus noch nicht abgeschlossen ist, an diese einfachen Dinge hat man gar nicht gedacht. In Bezug hierauf ist zu sagen, daß, so groß der Schritt war, der durch jene früheren Werke über die alte Oper hinaus gethan wurde, eben so groß wiederum der Schritt ist, den Wagner in seinen neuesten Productionen über seine eigenen früheren Leistungen hinaus zurückgelegt hat: es sind Werke, der ersten Dichterkraft würdig. Genug hiervon vorläufig. Nur eine wichtige Bemerkung sei mir noch gestattet, weil über das was ich hier sagen will, selbst auf dem Gebiet der Literatur noch nicht überall die richtige Einsicht vorhanden ist.

Ludwig Tieck hat Schiller's Werke einer sehr strengen Kritik unterzogen, einer Kritik, nach deren Lectüre man sich fragen möchte, was eigentlich Gutes an Schiller bleibt. Tieck's Urtheil ist richtig, die von ihm bezeichneten Mängel sind wirklich vorhanden, und doch hat er damit nicht mehr als nur die Schale getroffen. Der große geistige Gehalt in Schiller's Werken, dasjenige, was ihn zum Repräsentanten der einen Hälfte unseres nationalen Wesens macht, bleibt unangefochten, mag man noch so viele Mängel in der dichterischen Gestaltung entdecken. Aehnliches gilt von Wagner. Ich zweifle nicht, daß eine verständnißvolle spätere Kritik auch ihm wirkliche Mängel nachweisen kann, und doch wird das schließlich nicht mehr sagen wollen, als in unserem eben citirten Beispiel: der unsterbliche Kern in Wagner's Werken behauptet sich siegreich gegen alle Angriffe der Gegenwart und Zukunft.

Zur Musik übergehend, bemerkt der Wiener Kritiker, den musikalischen Standpunct auch bei Wagner festzuhalten, könne ihm Niemand wehren, so lange dessen Opern von einem Ende zum anderen gesungen und musicirt würden, und so lange noch vernünftige Leute der Musik zuliebe in die Oper gingen. Das heißt deutlich ausgedrückt: so lange bei Wagner **auch** Musik ist, dürfen wir **blos** Musik in dessen Werken sehen, diese also als die Hauptsache betrachten. Man ersieht hieraus die Begriffsverwirrung, der unser Kritiker nach jeder Seite hin unterliegt.

(Schluß folgt.)

„Comala".*)

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Fortsetzung.)

Der zweite Act beginnt mit dem Barden-Chor, der unseren Lesern durch die musikalische Beilage bereits bekannt ist. Wir sind in Inisthore, in waldiger Gegend, bei Sonnenaufgang. Im Vordergrund schläft Fingal auf seinem Schild; im Hindergrund lagern die Barden und Krieger; wir stehen am Morgen der Entscheidungsschlacht. Als die Barden die Scene verlassen haben tritt Comala als Krieger verkleidet leise auf und nähert sich dem schlummernden Fingal. Ihr Motiv begleitet sie, und leitet in ein schönes Arioso (All° non troppo, $^4/_4$, G dur), worin sie den Zauber des Geliebten besingt. Sie belauscht seine Träume, hört aber mit Schmerzen, daß Fingal noch immer seiner verstorbenen Agandekka gedenkt; er singt im Schlummer eine reizende kleine Ballade (Fis dur, Adagio), welche die Schönheit der „ersten der Frauen" feiert. In hoffnungsloser Liebe will

---

*) Unserem Wunsche, die folgenden Acte mit gleicher Ausführlichkeit (oder eigentlich mit noch größerer) wie den ersten zu behandeln, stehen leider zwei nicht zu besiegende Hindernisse im Wege: die Wintersaison mit ihrer unerschöpflichen Fülle von Correspondenzen, die aus allen Weltgegenden rauschend zusammenströmen, und doch in das schmale Bett weniger Spalten allwöchentlich gebannt werden müssen — und der Schlußruf des musikalischen Kammerpräsidenten, unseres Redacteurs, der die Geduld verloren hat und die Comala-Debatte, kraft allerhöchster Machtvollkommenheit, zu schließen befiehlt. Ich muß also wohl oder übel annehmen, daß das etwas veränderliche Publicum auf den Lesetribünen die Mannichfaltigkeit der Breite vorzieht, und rüste mich nun zum Rückweg. Allerdings setze ich dabei voraus, daß man durch das Bisherige ein ausreichendes Bild vom Gang und Styl der Oper gewonnen hat, um das kurze, übersichtliche Zusammenfassen der beiden letzten Acte einigermaßen motivirt und nicht blos übereilt zu finden. Zugleich bitte ich unsere Leser und den Componisten um Verzeihung, daß ich gegen Beide zu wenig Rücksicht nahm, indem ich den Ersteren schon zu viel zugemuthet und dem Letzteren noch immer zu wenig Raum gewidmet habe! D. Verf.

Comala sich losreißen und fliehen, aber sie kann sich nicht trennen. Doch wurde sie in ihrem Seelenkampf von Hidallan belauscht, der ungesehen sich Fingal näherte, und endlich in der Raserei der Eifersucht den Dolch zückt, um Fingal zu ermorden. Das ganze stumme Spiel wird durch einen sehr prägnanten Satz im Orchester begleitet, wo gegen die in süßer Gefühlsschwelgerei versunkenen Blasistrumente das Streichorchester mit wachsendem Zorne ankämpft. Fingal erwacht, Hidallan entflieht, Comala bleibt betäubt stehen und wird, durch den Helm unkenntlich gemacht, von Fingal für den Meuchelmörder gehalten. Ein Schwertschlag des Helden spaltet ihren Schild, sie sinkt in die Knie, der Helm entfällt ihr, und erstaunt erkennt er Comala. Ein schönes Duett (erst Adagio, A moll, dann Allegro, A dur) entspinnt sich zwischen Beiden, worin Fingal das Geständniß der Liebe aus der zagenden Comala faßt unbewußt herauslockt und mit der Versicherung aller Gegenliebe lohnt, deren sein zwischen Agandekka und Comala getheiltes Herz noch fähig ist — eine leidenschaftliche, schwungvolle Nummer, die namentlich gegen den Schluß hin (von Herrn und Frau v. Milde hinreißend gesungen) das Publicum zur lebhaftesten Theilnahme erwärmte.

Fingal betrachtet Comala nunmehr als die Seine und ruft arglos Hidallan herbei, um die Geliebte unter seinen Schutz zu stellen, bis der Kampf beendet. Als aber Hidallan zögernd naht erkennt Fingal an seinen Waffen den Mörder, der ihn bedrohte. Hier folgt ein sehr merkwürdiger Satz — ein kurzes Terzett (Andante, As dur) ohne Begleitung, das harmonisch gewagteste Stück der ganzen Oper, daß aber gerade deßhalb für den Kenner von großem Reize ist, und von unseren Sängern, trotz seiner schwierigen Intonation, auch trefflich durchgeführt wurde. Fingal bekämpft darin seinen Zorn, obgleich er Hidallan's Absicht, sowie seine Motive durchschaut; der Verbrecher steht im Innersten zerknirscht vor ihm, Comala versöhnend zwischen Beiden. Fingal verzeiht großmüthig und giebt Hidallan den ihm entrissenen Dolch zurück; er läßt gleichsam zur Sühne Comala in Hidallan's Huth, und giebt vor, sich getäuscht zu haben. Dieser letztere Theil des Terzetts mit hinzutretendem Orchester ist in seiner Behandlung mehr thematisch und lebhaft bewegt.

Schon naht aber Ullin, der Barde, und verkündet, daß der Feind in zahllosen Schaaren heranzieht; das schottische Kriegsmotiv aus dem ersten Act kehrt wieder. Comala wird von Hidallan und Ullin hinweggeleitet; Fingal schlägt an seinen Schild und ruft die Kriegerschaaren zum Kampf herbei. Diese fünfte Scene beginnt sehr interessant mit Trompeten-Fanfaren im Orchester in Cis dur, denen Trompeten hinter der Scene in D dur antworten, während das Streichorchester in Triolen-Figuren wühlt und uns etwas an den Lohengrin-Marsch im letzten Act gemahnt. Aber den nun folgenden Kriegerchor (H dur, $^3/_4$) hätten wir dem Componisten gern geschenkt — er ist wol die schwächste Nummer der ganzen Oper, paßt weder in die Stimmung des Actes, noch macht er der Erfindungsgabe des Tondichters besondere Ehre. Wir glauben ihn hinlänglich charakterisirt zu haben, wenn wir versichern, daß uns die Märsche in „Norma" ebenso lieb sind, als dieser. Sobolewski hat es sich hier gar zu leicht gemacht, oder — was wahrscheinlicher ist — er wollte dem Publicum wieder einen Köder hinwerfen, das denn auch richtig anbeißt, und die abmarschirenden Krieger mit großer Freude beklatscht. Mundus vult decipi, ergo — componire man trivial. Das hatte aber Sobolewski wahrlich nicht nöthig — er konnte das Auber überlassen!

Wider alles Erwarten schließt hier nicht der Act. Es ist als ob der Componist sich besonnen und den wohlfeilen Erfolg mit Hervorruf, den dieser Abgang ihm eingetragen hätte, stolz verschmähte. Hidallan erscheint wieder, Gram nagt an seiner Seele, er bereut seine That, und möchte sie büßen. Nach einem breiten dramatischen Recitativ tritt, mit einer äußerst zarten Wendung eine schöne Cantilene (Adagio, H dur) ein, in welcher er sich wieder in seine Liebe zu Comala versenkt. Schlachtgetümmel hinter der Scene weckt ihn aus seinem Traume. Er sieht entsetzt, daß Fingal's Banner sinkt und seine Schaaren fliehn. Rasch ist sein Entschluß gefaßt; er sieht eine Möglichkeit, seine feige That zu sühnen und Comala zu gewinnen, er stürzt in die Schlacht, nachdem er in einem feurigen Allegro (H dur) sich begeisterte. — Hier schließt der zweite Act, ebenso wie der erste, mit einer Arie; ein gewagter, aber jedenfalls sehr origineller Zug, der allerdings nicht so vollständig, wie im ersten Act geglückt ist, da uns das Schlußallegro, trotz aller Lebendigkeit doch ziemlich opernhaft anmuthet. Doch findet der Tenorist (bei uns Hr. Caspari) hier die beste Gelegenheit, seine Mittel auf das günstigste zu entfalten, und der Situation an sich kann man dramatische Kraft und Wirksamkeit jedenfalls nicht absprechen.

(Schluß folgt.)

„Der Barbier von Bagdad"

Komische Oper in 2 Acten. Text und Musik von Peter Cornelius.

(Zum erstenmal aufgeführt in Weimar, den 15. December 1858.)

Besprochen von Felix Dräseke.

(Fortsetzung.)

Was mir nun noch zu besprechen bleibt, ist die Musik unseres Tondichters Cornelius, also eigentlich der Haupttheil seines Werkes. Und ich freue mich

von Herzen, nach Erledigung alles Uebrigen jetzt harmlos weiter berichten, blos mit der künstlerischen That selbst mich befassen zu dürfen — Aber leider ist mir's unmöglich, sofort ganz positiv zu werden, meiner Oppositionslust vollständiges Schweigen zu gebieten, — sie drängt mich unabweislich zu einem Widerspruche und zwar zu einem Widerspruche gegen Sie selbst, verehrter Herr Redacteur. — Jedenfalls von der in vielen Fällen höchst begründeten Meinung ausgehend, daß Künstler in ihrem Urtheile sich nicht selten zu übernehmen pflegen, haben Sie meine Ansicht über den „Barbier von Bagdad" zu censiren nnd einzuschränken für gut befunden, ohne daß ich von der Nothwendigkeit dieser Lobesminderung überzeugt worden wäre. *) Im Gegentheil möchte ich Sie bitten, nochmals hier aussprechen zu dürfen: daß Cornelius' Schöpfung vielleicht mit einziger Ausnahme des „Cellini" die beste komische Oper dieses Jahrhunderts, nicht blos der Neuzeit zu nennen sei. — Wie Sie wissen, bin ich durchaus kein Freund von Hyperbeln, und andrerseits scheint mir auch nicht zu viel gesagt in diesen Worten. Denn welche komische Oper von Bedeutung hat in Wahrheit das 19. Säculum aufzuweisen? „Maurer und Schlosser", „Czaar und Zimmermann" oder „die lustigen Weiber" etwa? Cherubini und Boildieu haben ja doch in ihren Hauptwerken nichts rein komisches geliefert. Und so schön ihre Musik sein mag, — Sie selbst könnten bei gehöriger Offenheit und Hintansetzung falscher Rücksichten auch nicht einen Augenblick im Zweifel sein, daß die Cornelius'sche Musik sich vor der des „Wasserträger" und der „weißen Dame" durchaus nicht zu scheuen hätte. Also was bleibt uns, als Berlioz?! Mir selbst war es jedoch bis jetzt nicht vergönnt, dessen großartiges Werk genau kennen zu lernen, da ich weder die Partitur zu Händen bekommen, noch einer Aufführung beiwohnen konnte. Deshalb schrieb ich „vielleicht mit einziger Ausnahme des Cellini." Und dies „vielleicht" erhält eine noch größere Berechtigung, wenn Sie die besonders betonte Großartigkeit der Oper sich ins Gedächtniß rufen wollen. Nach Aussagen höchst competenter Musiker soll nämlich gerade das komische Element im „Cellini" wesentlich leiden unter dem ungeheuerlichen Apparat der äußerlichen Einkleidung, — soll Berlioz keine eigentlich komische Oper, sondern vielmehr ein anomales Mittelding gegeben, — wie gewöhnlich auch hier wieder die vorhandenen Formen ausgeweitet und zersprengt, — keineswegs aber eine neue Norm gefunden haben. Dies ist jedoch bei Cornelius nicht der Fall, er hat, mag „Cellini" in Bezug auf die Charakteristik auch durchgängig sein Muster gewesen sein, — die Grenzen streng eingehalten, — ein wirklich komisches Werk von bescheidenen Dimensionen geliefert, und was die Hauptsache, in der That durch Anwendung des Wagner'schen Principes auch auf dieses Kunstgenre, die Grundlagen für Werke solcher Art aufgestellt, welche bis jetzt fehlten.

---

*) Ihr Widerspruch kann uns nur erwünscht sein, da er Gelegenheit giebt, die Gründe unserer Aenderungen im Eingange ihres Berichtes darzulegen. Gewohnt in den Fragen der Gegenwart einer Ansicht mit Ihnen zu sein, schenken wir Ihnen Glauben und volles Vertrauen, auch wenn sie über Werke referiren, die uns nicht bekannt sind. So zweifelten wir keinen Augenblick, daß Sie auch im vorliegenden Falle Recht haben würden, und nur mit innerem Widerstreben unterzogen wir uns einiger Aenderungen. Es giebt aber leider zur Zeit noch Solche, welche wohlbegründete Ueberzeugung und wohlerwoges Urtheil mit Ausbrüchen eines hohlen Enthusiasmus verwechseln, sobald jene Ueberzeugung ihnen eine schwerer zugängliche ist, d. h. sobald sie noch nicht soweit vorgeschritten sind, um die Richtigkeit des Urtheils einzusehen und infolge davon damit sogleich sympathisiren zu können, Leute, die nicht erwägen, daß wir, die wir genau bekannt sind mit Geist und Charakter unserer Schule und vertraut durch jahrelanges Studium mit den Werken derselben, nothwendig anders urtheilen müssen, als diejenigen, die noch von allerhand irrigen Meinungen beeinflußt, kaum erst mit einer näheren Orientirung begonnen haben. Bei allen diesen nun erreicht derjenige, der gar keine Rücksicht darauf nimmt, der mit dem Tone voller Ueberzeugung, unbekümmert um gegenüberstehende Zweifel und Bedenken spricht, nur das Gegentheil von dem, was er beabsichtigt: er stößt zurück, statt zu gewinnen, und erweckt, wie die Dinge bis jetzt gestanden haben, den Verdacht falscher, äußerer, unbegründeter Parteinahme, wo allein der entscheidende Werth der Sache zu einer solchen die innere Veranlassung gegeben hat. Dies Letztere namentlich in einem Falle wie der vorliegende, in dem, wie bekannt, gehässige Blätter, statt erfreut über ein treffliches Erstlingsproduct zu berichten, ein Fiasco in die Welt hinausgelogen haben. Unter solchen Umständen hätte jener Theil des Publicums, den ich hier im Sinne habe — Zweifelnde, mehr gegnerisch Gesinnte — von seinem Standpunct aus mit Recht glauben müssen, daß Sie der Meinung seien, um jeden Preis und mit allen zu Gebote stehenden Mitteln ein verurtheiltes Werk retten zu müssen. Nur aus Rücksicht auf diese Umstände demnach unternahmen wir die erwähnten Aenderungen. Schlimm genug, daß es so steht, daß Mancher noch immer unsere Partei für so thöricht hält, für eine Richtung von zweifelhaftem Erfolg in die Schranken zu treten, während nur die felsenfeste Gewißheit des Gelingens, gestützt auf eine durch die innigste Vertrautheit mit dem Gegenstande gewonnene Ueberzeugung, uns bewegen konnte, solche Wege einzuschlagen.

Abgesehen hiervon, so gestatten Sie mir die Bemerkung, daß der von einer Sache wirklich innerlich Erfüllte leicht in dem Gefühl seiner subjectiven Berechtigung über die von der objectiven Welt gezogenen Schranken hinausgeht und so in Gefahr geräth, auf einen schwankenden Boden sich zu begeben. Ich richte diese Bemerkung nicht speciell gegen Sie; der Fall ist aber hin und wieder in unserer Zeitschrift vorgekommen, und allemal mißverstanden worden, und wir haben uns darum gewöhnt, nur um so vorsichtiger zu sein.

Endlich sei noch erwähnt, daß wir jedenfalls nichts geändert hätten, wenn Ihr Urtheil gleich im Eingange von Ihnen so ausführlich motivirt worden wäre, wie es nun in dem Obigen der Fall ist. Sie werden zugestehen, daß Ihr Eingang infolge seiner Kürze ein wenig schroff erscheinen mußte. Das „vielleicht" bei Berlioz' „Cellini", welches wir gestrichen haben, würde man aus diesem Grunde nicht auf den Ihnen richtig bezeichneten nur zum kleineren Theile komischen Charakter des Werkes, sondern auf den Werth der Musik überhaupt bezogen und so etwas Ihrer Meinung gar nicht Entsprechendes herausgelesen haben. D. Red.

Sie kennen den „Barbier" nun eben so wenig, wie ich den „Cellini" und so darf ich wol hoffen, mein „vielleicht" diesmal unangefochten zu sehen.]

Verzeihen Sie gütigst diese langwierige Auseinandersetzung auf dem öffentlichen Forum der Kritik; ich glaubte dieselbe dem Gegenstande meiner Besprechung um so mehr schuldig zu sein, als nach Ihrer Censur der „Barbier von Bagdad" nur wenig über Nicolai's „lustige Weiber" gestellt ward, eine Oper, die bis 1858 ebenfalls mit einziger Ausnahme des „Cellini" für die beste komische Tonschöpfung der Neuzeit gelten konnte. Und doch welch ein ungeheurer Abstand herrscht zwischen diesen beiden Werken! Allein ich würde Cornelius zu nahe treten, wollte ich auch nur einen Augenblick noch näher dieses Abstandes gedenken, — überhaupt den „Barbier" in Vergleich bringen mit anderen modernen Producten der Komik. Der einzige sehr nahe liegende mit Berlioz' dramatischer Schöpfung ist mir durch meine Unkenntniß desselben verschlossen, und ich muß daher auf das Parallelenziehen von vornherein verzichten.

Dennoch leuchtet unverkennbar der große Einfluß des französischen Meisters aus der Partitur hervor. Das Streben zu charakterisiren bis ins einzelne zeigt sich auch bei Cornelius und der glücklichste Erfolg krönt dasselbe in fast allen Fällen. Besonders ist der Orchesterpart in genialer Weise bedacht worden, und sprudelt in der That von Witz und Laune. Wenigstens kann ich für meinen Theil Ihnen ohne Uebertreibung versichern, noch kein so witziges Orchester vernommen zu haben. Um Beispiele zu geben, nenne ich hier blos den Eintritt des Barbiers, welcher anscheinend höchst würdevoll und gravitätisch, durch ein fortwährend zwischengeworfenes



dessen Ausführung in der Folge fast alle Instrumente, auch Trompete und Pauke übernehmen, — höchst komisch unterbrochen und gewissermaßen ironisirt wird. Reizend gedacht ist auch die Stelle, in welcher Nureddin, verzweifelnd den Alten durch Strenge zum Handeln zu zwingen, ihn durch Schmeicheln zu kirren versucht. Die Violinen haben hier fortwährend eine begleitende Figur, wie etwa folgende,



welche den Musiker auf die Dauer gleichfalls unwiderstehlich zum Lachen reizen muß. Und in dieser Weise werden Sie unzählige reizende Züge durch die ganze Partitur verstreut finden. Aber trotzdem bitte ich Sie, nicht etwa eine Nachahmung Berlioz' (von einer sclavischen ganz zu schweigen) in diesem Werke voraussetzen zu wollen. Denn ebenso groß erscheint Wagner's und Liszt's Einfluß. Und die Anomalien des französischen Componisten haben in keiner Weise eine Vertretung gefunden. Cornelius hat bis ins Einzelne charakterisirt, — Personen wie Situationen, — ohne deshalb nur im Geringsten den ewigen Gesetzen der Schönheit zuwiderzuhandeln. Besonders Liszt's erhabenes Vorbild mag bei der großen Gefahr, im Witze die Musik zu vergessen, warnend und schützend auf seine Feder gewirkt haben.

Seine Musik ist fürs Erste äußerst melodisch. Eine wahre Ueberfülle schöner Motive strahlt uns wie ein herrlicher Blumenflor aus der Partitur entgegen. Und nicht blos das Liebesduett, — die rein lyrischen Scenen, nein auch die meisten komischen sind dieses Segens theilhaftig geworden. — Das harmonische Element zeugt ferner von einer bedeutenden Meisterschaft. Nirgends gezwungen, ist doch auch nirgends eine abgebrauchte Accordfolge zu merken. Feine Züge besitzt die Partitur in größter Anzahl. Die Modulationen sind mit Meisterhand bewerkstelligt und bekunden das enorme Geschick des Componisten.

(Schluß folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

In Bezug auf hiesiges Concertiren kann ich mich einer peinlichen Intrade nicht enthalten, und möchte auch diese Frage — weil sie nicht blos auf Frankfurter Verhältnisse anzuwenden ist — einst bei Ihrem projectirten Musikfeste von irgend einer Competenz angeregt, durchgesprochen und durchgehandelt sehen:

Wie kommt es nämlich, daß die Haute-volée so gar geringe Theilnahme an Concerten nimmt, seien dieselben selbst von der besten Art? In den Zeitumständen kann diese Theilnahmlosigkeit nicht liegen, denn der Meridian der Gesellschaft hat Zeit und Geld genug, Kunst und Künstler zu unterstützen. Der Grund liegt also augenscheinlich einerseits in der Anhäufung armseliger, lügnerischer und trotzdem ihren Programmen fast nie entsprechender Concerte; und andrerseits in der Bettelei der soit disant Concertgeber, die ihre Listen Brandbriefen gleich in eigener Person von Haus zu Haus selbst colportiren. Eine tägliche Erfahrung lehrt leider, wie die Nummern solcher Concerte planlos, ohne geistigen Zusammenhang, ohne würdige Vorbereitung durcheinander gewürfelt werden, und wie jeder Producent das ihm bequemste, seichteste und schon tausendmal gehörte Tonstück wählen darf, nur um seinen Zettel auszufüllen, und wie die „gefällige Mitwirkung" in demselben Sinn oft unter aller Kritik ist. Wir haben erlebt, daß Leute ohne allen Beruf zur Kunst und ohne selbst musikalisch, vielweniger productiv zu sein, für sich Concerte geben lassen, den

Saal durch Freikarten mit allerlei Publicum füllen und schon zufrieden sind, wenn sie ein Paar Louisd'or mit nach Hause nehmen, ja selbst, daß solche Concerte nach eingegangenen Subscriptionsgeldern ganz unterblieben sind. Was ist natürlicher, als daß durch solchen Unfug auch die guten Concerte ihren Credit verlieren, das gebildete und bezahlende Publicum, so oft getäuscht, allen Geschmack daran verlierend, sich verläuft, und somit der Unschuldige mit dem Schuldigen leiden, der Künstler für den industriellen Laien büßen muß. In Folge dessen und gewiß zum Nachtheile einer edlen Geschmacksrichtung haben in unsern Mauern bereits die Pianisten Henkel und Lutz ihre Soiréen, der treffliche Geiger Heinrich Wolff seinen Quartettcirkel eingestellt, und auch Buhl wird seinen so lehrreichen Solosonatencyklus nicht wieder aufnehmen. Obgleich dieses thätigen Pianisten Programme zu den künstlerisch geordnetsten gehören, so entsprechen die pecuniären Erfolge seinen Bestrebungen doch keineswegs, und blieb selbst Vieuxtemps' Concertbesuch hinter den Erwartungen eines europäischen Rufs weit zurück. Das sind sehr trostlose Erscheinungen in Mitten so intelligenter Kreise, und machen deren Consequenzen das Aufblühen und die Anerkennung jugendlicher Talente fast zur Unmöglichkeit. Wenn nun gegen den Unfug eines solchen Laienwesens sich nicht bald eine durchgreifende Macht erhebt, so sehe ich nicht ein, wie der Künstler, der in der Oeffentlichkeit wirken muß, für seine unendlichen Mühen Belohnung finden soll?! Welche Ausbeute folgende, während des letzten Quartals hier stattgefundenen Concerte, die ich zu den besseren und guten zähle, geliefert haben, dürfte nach dem soeben angeführten Status nicht schwer zu berechnen sein.

Eliason begann die Saison und ehrte sein Concert durch ein Sextett (C dur, Op. 103.) für Piano mit Quartett und Contrabaß von Aloys Schmitt. Innerer Zusammenhang und als Sextett gedacht, Feuer des Ausdrucks und künstlerische Ruhe auf Basis strenger Form und Regel sind die Grundlagen dieser originellen Composition. Der junge Martin Wallenstein spielte schwungvoll und correct. Zur feineren Nuancirung des Ganzen mangelte wol die Probezeit. Mit wirkten Dalle-Aste aus Darmstadt und die Sängerin Lindo. Ersterer ist bekannt, Letztere, hoher Sopran mit gefühlvollem Ausdruck, verdient es zu werden. Wie Eliason seinen Bogen führt, bedarf keiner Analyse. Im Ganzen, Verhältnissen unterliegend, war das Programm einer bedeutenden deroute unterworfen.

Vieuxtemps, hervorstechend durch das Hadn'sche Streichquartett in D moll. Er selbst spielte die erste Geige mit französischem Illustre und mehr im Styl der Phantasie, als des besonnenen Quartetts. Ein solcher Meister sollte Ausgeburten wie z. B. ,,Fantasie i Lombardi'' u. s. w. verschmähen. Er kann Gesetze und Beispiel geben! Fräulein Masius aus Darmstadt sang die Brief-Arie der Donna Anna rein und correct. Großes Duo über „Oberon" von Vieuxtemps und Buhl. Einheit, Plan und Ordnung gewährte gediegenen Genuß. Die Sängerin Dorothea Narz, Schülerin des Cölner Consevatoriums. Das hiesige Conversationsblatt sagt von ihr, es trage ihr wohltönender Sopran mit Wärme, poetischem Verständniß und einer Emphase vor, die sich nur selten in Kammer und Concert geltend macht, dann aber auch um so mehr Wirkung hervorbringt. Ich unterschreibe dies Urtheil. Nicht minder aber ist Frl. Narz auch tüchtige Pianistin und in musikalischer Syntax zu Hause. Also ein ächte Musentochter. Sie sang Compositionen von Ferd. Hiller, Jean Becker, Mendelssohn und Schubert mit steigendem Beifall. Sensation erregte Jean Becker aus Mannheim in Compositionen von Alard, Seb. Bach, Mayseder und Haydn. (Quartett.) Ein deutscher junger Meister, wirkt auf sein Spiel die französische Schule (de Beriot, Alard) insofern günstig, als sie den Prometheusfunken in ihm noch mehr entzündet. Edle Wechselwirkung beider Elemente zu einem so hervorragenden Ganzen, daß Becker unstreitig jetzt schon eine große Zukunft beanspruchen kann, wenn sich seine oft exaltirte Begeisterung mit künstlerischer Ruhe gepaart hat. Die Kraft fühlend, sich in die Arena zu wagen, wo Riesen mit einander kämpfen, wird er seine Stelle in Mannheim verlassen, um sich in Paris eine Stellung zu gründen. Glück auf die Reise! Der Baritonist Hill erwarb sich in guten Compositionen, namentlich in einem Lied von Hauptmann mit Violinbegleitung (J. Becker) neue Verdienste. — Emma Suppus, die junge Tochter und Schülerin unseres rennomirten Kunst-Veteranen, zum ersten Male in die Oeffentlichkeit tretend, trug Compositionen von Ferd. Ries (Trio), Beethoven (erster Satz der C moll Sonate) und Solo-Sätze von Chopin und Mendelssohn vor und übertraf jede Erwartung. Ein Talent, das den Geist einer Composition mit solcher Sorgsalt des Tactes und Tempo zu vereinigen versteht, verspricht in der That viel. Ein Adagio unseres Violoncellisten Siedentopf's, von ihm selbst mit weichem Tone vorgetragen, dürfte allgemeine Beachtung verdienen. Der Geiger Rudolph Gleichauf spielte Mozart (Quartett), Vieuxtemps und Beethoven (Sonate C moll mit Pianoforte). Ich wohnte diesem Abende nicht bei, erfuhr aber von Gewährsmännern, daß der Concertgeber seinem Lehrer Riesstahl Ehre gemacht habe.

Eine hübsche Wienerin, Frl. Malwine Etterlin gab zwei Concerte auf der Cither und wird noch ein drittes geben. Ein Beweis von der Ansprache ihres Vortrags auf diesem in letzter Zeit wieder in Aufschwung kommenden Instrument, dessen Bedeutung sie gleich den rennomirten Citheristen Burgstaller und

Petzmayer zu einer künstlerischen erhebt. Auch ist sie tüchtige Pianistin. Sie spielte unter anderen Beethoven's A moll Sonate mit Eliason. Eine Sängerin Comona füllte bereitwillig die Lücken aus, weshalb man es so genau nicht nehmen muß.

August Buhl's Concert kämpfte ebenfalls mit des Geschickes Mächten, indem Frl. Masius plötzlich erkrankte. Dafür sang der Baritonist Becker (aus Darmstadt) einige Piecen mehr, und machte in Stegmayer's „Liebeslied" Furore. Sein Organ ist strotzend, sein Vortrag drastisch. Frl. Julie v. Pfeilschifter (ebenfalls aus Darmstadt) ist .... ich weiß kaum mehr wo ich die Epitheta hernehmen soll — ist eine so elegante, als wohlgeschulte Pianistin. Eine Schülerin des Concertgebers, spielte sie unter anderen mit ihrem Lehrer eine vierhändige Phantasie von Schubert, welche hier gänzlich unbekannt, feurig, schwungvoll und trotz der Länge dennoch sehr interessirte. Die übrigen Piecen waren: das C moll Trio von Mendelssohn, die Polonaise mit Piano und Violoncello (Op. 3) von Chopin, Solostücke und Lieder aus der Feder des Concertgebers und weitere Gesänge von Feska und Flotow. Es blieb mithin trotz der Störung noch genug des Werth- und Genußvollen übrig. In Bezug auf Buhl's Spiel verweise ich, um mich nicht zu wiederholen, auf meine früheren Briefe, die im Einklange mit der hiesigen Presse, diesen jungen Mann mit allem Fug und Recht zu den ersten Pianisten Deutschlands zählt.

Das Gros solcher Concerte, wie ich sie im Eingange schilderte, oder der unzähligen Musikbanden, welche ihre Productionen in den verschiedenartigsten Localen „Concerte" nennen, habe ich hier nicht berührt; genug, daß dergleichen hier in Masse existirt. Aus den genannten Concerten leuchten jedenfalls achtunggebietende Richtungen und Tendenzen hervor. Die Leistungen aller darin Mitwirkenden zu richten (wie sie es wol wünschen mögen) würde begreiflich den Raum dieser Blätter überschreiten, weshalb ich blos Namen nenne, welche ihre eigene Empfehlung mitbringen, z. B. die Sänger Dettmer, Pichler (einmal ausnahmsweise von der Theater-Direction gestattet) und Carl Hill; die Geiger Eliason, Mohr, Dietz, Rode-Mentz, Stein, Welker; der Violoncellist Siedentopf; der Contrabassist Sachar; die Pianisten Lutz, Rosenhain, Henkel und Buhl, sich gegenseitig unterstützend, überall gegenwärtig, wo Euterpe winkte, oder — ein Nothruf ertönt. Daß den Frankfurter Concerten Darmstadt manch nachbarlichen Dienst leistet, ohne welchen häufig nichts zustande käme, sehen wir oft, und so bleibt uns nichts übrig, als der André'schen Mozartflügel zu gedenken, welche der liebenswürdige Werkmeister fast einem Jeden mit der größten Bereitwilligkeit gratis hinstellt, aber dafür auch die Satisfaction hat, daß die enimenten Progressen seiner Instrumente überall sichtbar, oder vielmehr hörbar hervortreten.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner feierte sein jährliches Stiftungsfest am 21. Febr. durch ein Concert im Saale des Gewandhauses unter Mitwirkung des Hofpianisten H. v. Bülow, des Capell-M. Rietz und des Gewandhaus-Orchesters. Das Concert erhielt eine besonders pointirte Bedeutung durch das beigegebene vom Musik-Dir. Hermann Langer verfaßte geschichtliche Programm, nach welchem diese Aufführung als eine Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens des ersten Männergesangvereines, der am 24. Januar 1809 gestifteten Zelter'schen Liedertafel in Berlin, intentionirt war. „In dankbarer Erinnerung an jene Männer," heißt es in der Einleitung, „die mit ihrem Genius die Gabe des Gesanges als Mittel zur Volksveredelung benutzten und die Heranbildung des Männergesanges zu einem würdigen Kunstzweig förderten, hat der Universitäts-Gesangverein bei Wahl seiner Lieder der hervorragendsten Größen auf dem Gebiete des Männergesanges gedacht." Die Auswahl der Gesänge war für die verschiedenen Entwickelungsstufen dieser Kunstspecialität höchst bezeichnend und angemessen und enthielt eine lebensvolle Charakteristik von den anfänglich volksthümlich-einfachen Weisen eines Nägeli und C. M. v. Weber bis zu dem gesteigertsten Höhepuncte des Kunstgesanges in Mendelssohn und Schumann. Eröffnet wurde das Concert mit einem geistlichen Lied von Adam Gumpeltzheimer („Jesu, dir sei ewig Preis"), hierauf folgte Beethoven's Ouverture Op. 124, und die erste Gruppe der Männergesangscomponisten, H. Nägeli (Das Lied vom Rhein), Zelter (Versus memoriales von Göthe) und C. M. v. Weber („Singet dem Gesang zu Ehren"). Die zweite Gruppe bildete Conradin Kreutzer (Die Capelle, Fis moll) und Friedrich Schneider (Vergeb'ne Liebesmüh', altdeutsches Volkslied). Der zweite Theil wurde mit den prachtvollen Männerchören aus dem 2. Act des „Lohengrin" eröffnet, die Solopartie des Heerrufers hatte Hr. P. Schmidt übernommen. Daran reihten sich Lieder von Mendelssohn („Vom Grund bis zu den Wipfeln"), Schumann (Die Minnesänger von Heine), Dürrner (Die Blumen im Walde, schottisches Volkslied), Rob. Franz („Ueberall bin ich zu Hause", Manuscript) und als Schlußnummer das Schlachtlied von Klopstock für zwei Männerchöre mit Orchester von C. Reinecke, Op. 56. Die Ausführung von seiten des geschätzten und allgemein beliebten Vereines war durchaus vortrefflich, sie erreichte in den Minnesängern von Schumann ihren virtuosesten Höhepunct, der den Beifall bis zum Dacaporuf steigerte. Von den Novitäten war uns das Lied von Rob. Franz von besonderem Interesse, weil wir dem gefeierten Liedercomponisten hier zum erstenmal auf dem neuen Gebiete begegneten. Die

Wahl des volksthümlich-burschikosen Textes ist angesichts der vielen verfehlten sentimentalen Elemente, welche nicht blos die mittelmäßige Liedertafelliteratur überschwemmen ein glücklicher Griff zu nennen. Gleicherweise ist der musikalische Ausdruck treffend und bewährt die Meisterschaft des Componisten in feinsinnig gewählter Harmonisirung und Stimmführung. Dem Vernehmen nach wird nächstens ein ganzes Heft derartiger Lieder die Presse verlassen, das wir nach dieser Probe einer besonderen Beachtung für werth halten müssen. Reinecke's „Schlachtgesang", der dem Paulinerverein gewidmet ist und ebenfalls zum erstenmale aufgeführt wurde, theilt alle Vorzüge der Werke dieses achtungswerthen Componisten, bringt aber doch keinen unmittelbar wirkenden Eindruck hervor, trotz der massenhaften Chorbesetzung und Orchestration, wobei namentlich das mit einer gewissen Ostentation angewandte Piccolo eine größere Rolle spielte als in manchen verdächtigen Zukunfswerken, und trotz mancher schönen Wirkungen im Einzelnen bleibt der Totaleindruck doch nur schwach. Jedenfalls ist aber die Vorführung auch dieses Werkes anzuerkennen, wenn anders die Aufgabe eines kunstsinnig geleiteten Institutes, wie der Paulinerverein, darin besteht auch, den Schöpfungen der Gegenwart ihr Recht zu geben. — Die Mitwirkung H. v. Bülow's verlieh endlich dem Concert noch eine weitere Anziehungskraft; mit welcher Spannung sein Auftreten erwartet wurde, bewies selbst ein unbekannter Freund durch die harmlose Bemerkung im Tageblatt, daß „Mißfallensäußerungen verboten, Beifallsbezeugungen aber erlaubt seien." Die Vorträge desselben bestanden in Beethoven's G dur-Concert und einem Manuscript-Capriccio von Liszt über Motive aus den „Ruinen von Athen." Meisterhafte Vollendung und geniale Auffassung brauchen wir an dieser Stelle nicht erst ausdrücklich hervorzuheben. Nach dem Beethoven'schen Concert wurde Bülow lebhaft gerufen, nach dem Liszt'schen Capriccio war der Beifall nicht weniger groß. Die originelle Composition, welche die Motive des burlesken Derwischchores und des glanzvollen Einzugsmarsches in reizenden Combinationen vereinigt, ist ein außerordentlich brillantes, höchst wirksames Concertstück, welches aber auch ungemessene Ansprüche an die Virtuosität des Spielers macht, um zur vollen Geltung zu gelangen. Wir müssen dieses Stückes als einer der glänzendsten Virtuosenleistung Bülow's gedenken.

Altenburg. Das 3. Abonnementconcert der Concordia wurde mit Spohr's „Weihe der Töne" eröffnet. Als Gäste waren Hr. Hof-Kammersänger Reer aus Gotha und Hr. Pflughaupt aus Weimar thätig. Symphonie und die Ouverture zu Omar und Leila von Fesca wurden von dem Orchester unter Leitung des Musik-Dir. C. G. Müller trefflich executirt. Hr. Reer, welcher schon im Theater zweimal gesungen und die größte Anerkennung gefunden, wurde auch hier ausgezeichnet, trotz einer plötzlichen Heiserkeit. Hr. Pflughaupt aus Weimar, welcher am Tage zuvor in einer Privat-Matinée bei Sr. Hoheit dem Herzog durch sein ausgezeichnetes Spiel der größten Anerkennung sich zu erfreuen gehabt, fand auch hier mit Liszt's „Au bord d'une source" und der Transcription des Tannhäusermarsches allgemeinen Beifall. — Gern hätte derselbe ein größeres Concertstück gespielt, da das Programm aber schon früher bestimmt war, konnte eine weitere Abänderung nicht gut geschehen. Hr. Pflughaupt wurde nur durch den ausdrücklichen Wunsch Sr. Hoheit bestimmt, in diesem Abonnement-Concert noch zu spielen.

New-York. Ein sehr intelligenter und geistreicher Musiker, der Musik-Dir. Carl Bergmann, früher in Breslau, welcher sich seit einigen Jahren hierselbst befindet, hat auch in diesem Jahre sogenannte classische Sonntagsconcerte veranstaltet, in welchen er sich bestrebt, neben Beethoven, Mozart, Haydn, Spohr und Mendelssohn auch die Meisterwerke der neueren und neuesten Zeit eines Rob. Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner zur Aufführung zu bringen. Das Unternehmen reussirt in diesem Jahre nicht nur in pecuniärer, sondern besonders auch in artistischer Beziehung, was doch diesseits des Oceans etwas sagen will. Als ein schönes Zeichen der Zeit kann ich Ihnen als ein Factum melden, daß in dem letzten Concert am 6. Februar, die „Préludes" von Liszt eine enthusiastische Aufnahme gefunden haben.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Jacques Baur, ein Schüler von Liszt, der seit vorigem Herbst nach Paris zurückgekehrt ist, hat daselbst ein Concert mit Orchester im Saale Herz gegeben, dessen hervorragendste Nummer Liszt's erstes Clavierconcert in Es dur bildete. Dasselbe Concert spielte schon A. Jaell in Paris, aber ohne Orchester, nur mit Begleitung eines zweiten Pianofortes. Liszt's Concert hat großen Beifall gefunden, selbst die reservirtesten Kritiker beweisen einen ungewöhnlichen Respect vor diesem Werke und wünschen es noch einmal zu hören. Baur erntete damit reichen Beifall, nicht minder mit Liszt's „Campanella." Außerdem spielte der Concertgeber eine Romanze eigner Composition, ein „Andante" von Beethoven und einen Walzer von Chopin. Als Sängerin trat eine Schwedin vom Theater in Stockholm, Frl. Andrée auf, und wirkte namentlich durch schwedische Lieder. Das Orchester wurde von Adolf de Groot dirigirt.

Frl. Agnes Büry befindet sich gegenwärtig wieder in Berlin, und trat in letzter Zeit wiederholt in Concerten auf, u. a. in den Radecke'schen Concerten, wo sie die „Loreley" in Mendelssohn's Finale sang. Am 2. März wird sie in einem Concert des Violinvirtuosen Ludwig Straus, zugleich mit H. v. Bülow mitwirken. Frl. Büry war zu längerem Gastspiel in Stettin engagirt und erntete dort großen Beifall. Leider mußte sie ihren dortigen Aufenthalt wegen andauernder Heiserkeit, eine Folge des ungewohnten Climas, abkürzen, versprach aber, dahin zurückzukehren.

Leopold v. Meyer und die Geschwister Ferni concertiren jetzt in Berlin.

Concert-M. Singer ist am 1. März zu Concerten nach Kopenhagen abgereist.

Der Pianist A. Dupont aus Brüssel spielte in Cöln in mehreren Concerten.

Concert-M. Maximilian Wolf aus Frankfurt gab in Berlin ein Concert mit lebhaftem Beifall.

Frau Amalie Oxford befindet sich zu Concerten in Wien.

Musikfeste, Aufführungen. Im dritten Concert der Société des jeunes artistes du Conservatoire in Paris wurde Schumann's Ouverture zu „Genoveva" aufgeführt.

Der Pariser Quartettverein der HH. Armingaud, Jacquart, Lalo und Lapret führte in seiner zweiten Soirée das A moll-Quartett (Op. 41, Nr. 1) von Schumann zum erstenmale auf, von dem die Pariser aber nicht viel verstanden haben. Nur das Adagio hat allgemein gefallen.

In Boston ist von einem amerikanischen Componisten, Robert Stöpel, eine Ode-Symphonie im Genre der David'schen „Wüste" aufgeführt worden, die von der Bostoner Presse mit großer Freude begrüßt wird. Das gewählte Thema mag nicht wenig dazu beigetragen haben; der Componist hat nämlich das bekannte Gedicht von Longfellow „The Song of Hiawatha" theils in Cantaten, theils in symphonischer Form musikalisch illustrirt, und „Romantische Symphonie" genannt: also wieder ein neuer Titel. Der unparteiische Correspondent der „New-York Musical-Review" spricht dem Componisten zwar Talent zu, aber auch ein gutes Gedächtniß für Reminiscenzen, und besondere Vorliebe für Meyerbeer.

Zum 4. März hat Rob. Radecke in Berlin ein Concert angekündigt, in welchem die Schumann'sche „Faust-Musik" zur Aufführung kommen soll.

Das diesjährige Schweizer Musikfest wird in Basel vom 7. bis 9. Juli abgehalten werden.

Von den Kammermusik-Soiréen des Dr. L. Damrosch in Breslau liegen uns die Programme der ersten vier Aufführungen vor, von denen wir als Beispiel künstlerischer geschmackvoller Auswahl die Hauptwerke mittheilen. Von größeren Kammermusikstücken kamen zu Gehör Beethoven's Trio D dur, Op. 70, Franz Schubert's D moll-Quartett und Volkmann's Trio in B moll. Außerdem spielte Hr. Damrosch Bach's Ciaconne, Beethoven's Romanze und die Serenade für Violine und Clavier und ein Chopin'sches Notturno in Violintranscription. Neu und vortheilhaft scheint uns die Verbindung der Gesangvorträge von Frau Helene Damrosch, welche selten gehörte Lieder von Mozart, Beethoven (aus den schottischen Liedern), Schubert, Mendelssohn, Schumann (Frauenliebe und Leben) und Franz gewählt hat. Die HH. C. Mächtig (Clavier) und Kindermann (Violoncello) unterstützten diese interessanten Aufführungen. Ersterer spielte dabei u. a. eine Claviersonate eigner Composition. — Dr. Damrosch hat infolge mehrfach ausgesprochener Wünsche im Verein mit Hrn. Mächtig einen zweiten Cyclus von vier derartigen Soiréen angekündigt.

Neue und neueinstudirte Opern. In St. Gallen macht der „Tannhäuser“ so volle Häuser, daß von Chur und Olten Extrazüge veranstaltet werden. Auch in Zürich erregt diese Oper aufs neue Enthusiasmus. Beide Bühnen sind jetzt unter der Direction von Engelken vereinigt.

In Düsseldorf wurde „Lohengrin“ jetzt zum erstenmale aufgeführt.

In Amsterdam wurde „Tannhäuser“ dreimal kurz hintereinander, wie man von dort berichtet, vortrefflich gegeben, und fand die lebhafteste Aufnahme vonseiten des Publicums, wie der Kritik.

In Weimar kam am 6. Februar wiederum „Lohengrin“, zum erstenmal in dieser Saison, natürlich wie immer bei überfülltem Hause zur Aufführung. Neu in der Besetzung war Frau Schmidt-Kellberg als Ortrud, deren schöne Stimmittel in dieser Partie ganz besonders zur Geltung kamen. Zum erstenmale dirigirte nicht Liszt, sondern M. D. Stör die Vorstellung.

Zur letzten Aufführung des „Lohengrin“ in Berlin waren dort Tichatscheck, Capell-M. Krebs und Regisseur Schloß von Dresden anwesend, wodurch die Nachricht Bestätigung erhält, daß man endlich auch in Dresden den „Lohengrin“ in Angriff nehmen will.

Berlioz hat das Anerbieten des Spielpächters Benazet in Baden-Baden, zur Eröffnung des daselbst im Bau begriffenen neuen Theaters (für die Saison 1860) eine Oper zu componiren, angenommen. Er wird eine komische Oper in drei Acten componiren, zu welcher E. Plouvier gegenwärtig den Text verfaßt.

Musikalische Novitäten. E. Sobolewski hat in dem bei uns so seltenen Genre des Monodram drei große Gesangscenen für eine Singstimme mit Orchester zu Concertaufführungen componirt. Die poetischen Stoffe sind vortheilhaft und mannichfaltig gewählt: Cleopatra, welche in Erwartung des Feindes sich selbst den Tod giebt; Orpheus, seine Euridice aus der Unterwelt befreiend; Pygmalion mit der von ihm geschaffenen und durch die Götter belebten Statue. Hoffen wir, daß durch diese Manuscriptwerke bald auch unsere der alten Gesangs-Paradepferde herzlich müden Concertprogramme neu belebt werden möchten.

Literarische Notizen. Auf dem Gebiet der musikalischen Brochure zeigt sich fortwährend eine große Regsamkeit. Außer den beiden bereits in Nr. 6 d. Bl. erwähnten Brochuren von Sobolewski „Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik“, welche neben manchen treffenden Gedanken in pikanter Darstellung auf den allzubeschränkten Raum von 24 Octavseiten nur wenig Erschöpfendes geben kann, und deren hauptsächlichste Bedeutung wir in der entschieden ausgesprochenen Parteinahme des geachteten Componisten für unsere Bestrebungen erkennen, sowie neben der Schrift von Laurencin „Rob. Schumann's Paradies und Peri“, welche eine musikalisch-dichterische Analyse dieses Werkes in begeisterten Worten giebt, erwähnen wir diesmal namentlich noch eine geistvolle Brochure: „Wagner's Lohengrin und die Berliner Kritik der Tagespresse, von einem Gegenwartsmusiker“ (Berlin, C. Nöhring). Auch diese „Lohengrin-Brochure“ ist wie die frühere „H. v. Bülow und die Berliner Kritik“ sehr gelungen. Anknüpfend an die kritischen Expectorationen der Berliner politischen Zeitungen nach dem Erscheinen des „Lohengrin“ weißt der Verf. die Haltungslosigkeit und die Unfähigkeit dieser „Stimmführer“ nach. Leider müssen wir uns hier versagen, der schlagenden Argumentation Schritt für Schritt zu folgen, wir heben nur einzelne Pointen heraus, wie z. B. die ebenso ergötzliche wie geistvolle und wahre persiflirende Nachbildung einer Kritik im „Vossischen und Spener'schen Styl“ über Gluck's „Armide“. Ferner den höchst belehrenden Vergleich über die Beurtheilungen, welche Taubert's „Macbeth“ seinerzeit erfuhr, und dagegen die herablassend medisante Weise, mit der man „Lohengrin“ zu tadeln — und zu loben unternimmt. Auch der weitere Verlauf, wo der Verfasser von dem zuversichtlichen Meinungsumschwung der Kritik spricht, der sich durch die unläugbaren Erfolge des Werkes ebenso wie beim „Tannhäuser“ mit der Zeit einfinden wird, endlich die Rechtfertigung Wagner's gegen vulgäre ästhetische Mißverständnisse und absichtliche Verdrehungen geben dieser Brochure eine wesentliche Bedeutung.

Unserem Mitarbeiter Richard Pohl, den wir in d. Bl. bis jetzt nur als musikalischen Schriftsteller kennen lernten, begegnen wir nunmehr auch auf dem Gebiet der Poesie, und möchten ihn als lyrischen Dichter unseren Lesern freundlichst empfohlen haben. Richard Pohl hat soeben einen Band „Gedichte“ herausgegeben, welcher Componisten eine um so willkommenere Textauswahl darbietet, als der Verfasser selbst die meisten seiner Poesien für Musik bestimmt hat, und mit den hierzu erforderlichen Bedingungen hinlänglich vertraut ist. Bei einigen Gedichten ist angegeben, daß sie zu bestimmten musikalischen Zwecken verfaßt wurden; u. a. findet sich eine (schon oft verlangte) zweite Strophe zu R. Schumann's „Frühlingsnacht“ (Op. 39, Nr. 12); ein neuer Text zu C. M. v. Weber's „Rondo alla Polacca“ (Nachlaß, Nr. V) u. s. f. Ueberhaupt begrüßen wir diese Sammlung als einen von musikalischer Seite ausgehenden gelungenen Versuch, Dichtkunst und Tonkunst immer inniger zu verbinden. Die Gedichte sind im Verlag des Landes-Industrie-Comptoires zu Weimar (Leipzig, Voigt und Günther, 1859) in sehr eleganter Ausstattung erschienen, und der Prinzessin Marie v. Sayn-Wittgenstein in Weimar dedicirt.

Artistische Notizen. Von dem verstorbenen Julius Reubke ist jetzt ein äußerst gelungenes Portrait-Medaillon erschienen, auf welches wir alle Freunde des Verewigten aufmerksam machen. Der junge Bildhauer Heinrich Manger in Dresden, ein Schüler von Rietschel, hat diese dankenswerthe Arbeit in echt künstlerischer Weise ausgeführt, sie wurde bereits in der letzten Dresdner Kunstausstellung veröffentlicht. Jetzt sind Gypsabgüsse aus dem Atelier des Künstlers (Dresden, Liliengasse Nr. 10) für den Preis von $2^1/_2$ Thlr. zu beziehen. Die Ausführung ist der von Rietschel's Liszt-Medaillon ähnlich, der Umfang etwas geringer, circa 19 sächsische Zoll Durchmesser.

Auszeichnungen, Beförderungen. Capell-M. Julius Rietz in Leipzig ist zum Ehrenmitglied der Baseler Liedertafel ernannt worden.

Vermischtes.

Die Direction des Leipziger Stadttheaters hat in diesen Tagen eine übersichtliche Zusammenstellung des gesammten Bühnenrepertoires im vergangenen Jahre veröffentlicht. Die Vertretung des Schauspiels nimmt die vollste Anerkennung für die Principien der Oberleitung in Anspruch, es ist kaum eine hervorragende Erscheinung sowol des classischen Re-

pertoires als der neuesten Tagesliteratur, die nicht vorgeführt worden wäre. Was unser Forum, die Opernvorstellungen betrifft, so ist auch in dieser Hinsicht eine entschiedene Wendung zum besseren gegen frühere Jahre eingetreten, sowol was das jetzige Sänger- und Chorpersonal anlangt, als auch die Planmäßigkeit und Vollständigkeit in der Repräsentation dieses Zweiges. Verhältnißmäßig am schwächsten ist das Fach der Novitäten vertreten (Gluck's „Orpheus", Verdi's „Hernani" und Westmeyer's „Amanda"). Nach größerer Consolidirung des Repertoires dürfen wir auch nach dieser Seite einen Aufschwung erwarten. Statt der vergeblichen Mühe, die man auf manches todtgeborene Werk wendet, bringen wir als einige kunstwürdige Aufgaben der Direction die Namen „Faust" (mit Recitativen) von Spohr, „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Lohengrin" von Wagner, welch letzterer durch die Tagespresse wiederholt verlangt wurde, „Comala" von Sobolewski u. a. in Erinnerung. — Als die namhaftesten Gäste endlich traten auf Frau Viardot-Garcia (11mal), Frl. Krall und Hr. Mitterwurzer aus Dresden und Hr. v. Milde aus Weimar (je einmal), Hr. Rebling (sechsmal) und Hr. Young aus München (siebenmal). Außerdem wurden infolge vorhergegangener Gastspiele engagirt: Hr. Bertram von Bremen, Frl. v. Ehrenberg und Frl. M. Mayer von Hamburg, und die HH. Rafalsky von Gratz, Bachmann von Danzig und Lück von Cöln.

Wie die Leipziger Zeitung berichtet, hat J. k. k. Hoheit die verwittwete Frau Großherzogin von Weimar neulich Dr. F. Liszt als Zeichen ihres hohen Wohlwollens eine höchst kostbare Uhr, drei Fuß hoch, ein echtes französisches Rococo-Stück von Sèvres-Porzellan mit reichen Bronzeverzierungen, geschenkt.

In den bereits längere Zeit obschwebenden Streitigkeiten über das vom Hofmusikhändler G. Bock in Berlin für Deutschland prätentirte Eigenthums- und Aufführungsrecht an den im Theater der Bouffes parisiens von Offenbach in Paris früher aufgeführten und gedruckten Operetten „Mariage aux lanternes" ꝛc. ist durch den Staatsanwalt sowol, wie vom Ober-Staatsanwalt die Entscheidung dahin ausgefallen, daß die Denunciationen Bock's abgewiesen worden sind. Letztere Behörde hat jedoch den Wunsch nach einer Entscheidung durch richterliches Erkenntniß ausgesprochen, da die vorliegende Streitfrage von ganz besonderer principieller Wichtigkeit für den Buch- und Kunsthandel sei. Dieses definitive Erkenntniß werden wir seinerzeit zur Mittheilung bringen.

Durch ministerielles Decret ist auf Grund des Commissionsberichtes über die Herstellung einer gleichmäßigen Orchesterstimmung in Frankreich nunmehr die Einführung einer Normal-Stimmgabel verfügt worden, bei welcher für das stimmgebende A 780 Schwingungen auf die Secunde kommen. Das mustergiltige Exemplar dieses Instrumentes wird im Conservatorium der Musik zu Paris aufbewahrt. Jede vom Staat autorisirte musikalische Anstalt muß mit einer solchen Stimmgabel versehen sein. Die Anwendung des „diapason normal" tritt in Paris mit dem 1. Juli und in den Departements mit dem 1. December in Kraft.

Das neueste Preisausschreiben der Mannheimer Tonhalle ist auf eine Sonate für Clavier und Violoncelle gerichtet. Der Preis beträgt 9 Ducaten, der letzte Termin der Einsendung ist der 31. Juli.

Glaßbrenner's „Berlin" bringt folgende telegraphische Depesche aus der Singakademie: Sonntag, Abends 9 Uhr. Das 3. Bülow'sche Concert von keinem Mißton gestört. — Dr. Franz Liszt mit allgemeinem, stürmischem, lang anhaltendem Beifall empfangen. Gleicher Applaus (hört! hört!) und zweimaliger Hervorruf nach seiner von ihm selbst dirigirten symphonischen Dichtung „Die Ideale". Auch H. v. Bülow's meisterhaftes Spiel fand volle Anerkennung.

Entgegnung und Berichtigung für Hrn. Fl. Geyer. In Nr. 8. der „Neuen Berliner Musikzeitung" hat Hr. Fl. Geyer meine bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienene Brochure recensirt. Ich bin ihm sehr dankbar dafür, bemerke aber, daß dieselbe keineswegs unter dem Einflusse persönlicher Indignation gegen Hrn. Wieprecht, wie Hr. Geyer gefunden haben will, abgefaßt worden ist. Ich hatte dazu auch gar keinen Grund und keine Veranlassung, indem ich ja, wie dies Hr. Geyer weiß, niemals das Vergnügen und die Ehre hatte mit Hrn. Wieprecht nur im Entferntesten bekannt zu sein und ich diesen in seiner Weise verdienstvollen Mann seit langen Jahren eben nur per Renommée kenne. Ich habe Hrn. Wieprecht, und derselbe hat mir nichts zuleide gethan. Wir waren gegenseitig also nie verfeindet. Wie kann also da bei mir von einer Indignation gegen Hrn. Wieprecht die Rede sein? — Was ich durch meine Brochure unparteiisch erstrebt und bezweckt und welches die Motive bei Abfassung dieser Schrift gewesen sind, hat ja auch Hr. Geyer in seiner Recension aus derselben herausgefunden, indem er sagt:

„Das Wort System ist ein gewaltiges Wort. Das kann keiner ohne hohe Berechtigung und tiefe Begründung gebrauchen."

Hr. Wieprecht hat nun aber dieses Wort ohne Berechtigung und Begründung gebraucht, deßhalb habe ich es in meiner Brochure versucht, ohne persönlich zu werden, (da von einem Wieprecht'schen Systeme die Rede war, konnte ich auch nur immer von einem solchen sprechen) eine gerechte Sache des Princips wegen zu vertheidigen. Vielleicht wird aus diesem „Feuerbrande", wie Hr. Geyer meine Schrift zu nennen beliebte, für die Folge auf eine oder die andere Weise, für diesen oder jenen noch ein „Glorienschein."

Theodor Rode.

☞ **Notiz.** Wir geben zu dieser Nummer als Musikbeilage ein Terzett aus der Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 11. — Den 11. März 1859.

Inhalt: L. v. Beethoven's Leben und Schaffen (Fortsetzung). — „Comala" (Schluß). — „Barbier von Bagdad" (Schlußartikel). — Aus Paris. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Ludwig v. Beethoven's Leben und Schaffen.

Herausgegeben von **Adolf Bernhard Marx**.

2 Theile. Berlin, Otto Janke.

II.

Dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts ist es nicht gegeben, auf kalter Wolkenhöhe unter sich die Schicksale der Völker, wie in Nebel gehüllt vorüberziehen zu sehen. Es war der Geist eines in sich abgeschlossenen Zeitalters, der Geist plastischer Ruhe, welchen Goethe aus dem achtzehnten Jahrhundert ins neunzehnte hinüberrettete. „Nichts von Politik", sagte Stein zu Arndt, als dieser ihn mit Goethe durch den Cölner Dom wandern sah, „der Mann ist zu groß, um an unseren Kämpfen theilzunehmen." Sagen wir vielmehr, daß das Innere Goethe's mit doppeltem Gesichte von der Natur beschenkt war. Er sah zurück auf die stille friedliche Welt des 18. Jahrhunderts und dann eröffnete sich ihm wieder eine unübersehbare Perspective voll zukünftiger menschlicher Gebilde. Die Zeit des Kampfes war von ihm schon in seiner Jugend abgemacht. Er in sich abgeschlossen, konnte sich gegen die Ideen des Tages nur kalt und theilnamlos verhalten. Anders Beethoven. Er ist zuerst in der Kampfzeit aufgetreten, als ein Sohn des Säculums das 1789 begann. Sah er die Welt außerhalb in ewigem Ringen, alle Gewalten entfesselt, so hatte ihn das Schicksal bestimmt in seinem Innern einen der härtesten Seelenkämpfe, die nur je einem Sterblichen beschieden waren, durchzumachen. Beethoven war bekanntlich schon zur Zeit der zweiten Symphonie harthörig. Später wurde er taub. Schwachsinnige Kritiker haben ihm, zur Entschuldigung gleichsam für seine großartigsten Werke, auch noch Wahnsinn angedichtet. Andere wollen seine „Verirrungen" aus dem angeblichen Mangel an Gehör herleiten. Daß aber die Taubheit sein musikalisches Schöpfungsvermögen unberührt gelassen, daß sie nur in die „Vorhalle" seiner Kunst gedrungen, sein Spiel z. B. verdorben, das hat Marx — falls es heute noch eines Nachweises bedürfte — unwiderleglich bewiesen.

Das Product seiner Kämpfe und der regen Theilnahme an der Welt außer ihm, ist sein drittes symphonisches Werk „die Eroica". Sie ist zuerst Bonaparte gewidmet gewesen. In ihm erblickte Beethoven, voll von den grandiosen Gedanken der Platonischen Republik, den Helden, der im Sinne der antiken Tyrannis und Dictatur ein zerrüttetes Gemeinwesen in seine Fugen wieder zu bringen sich bemühte. Diesen Helden zu feiern schrieb B. die Symphonie „Bonaparte". Als ihn die Nachricht traf, daß sein Held sich — wie Heine sagt — durch einen „Oelfleck" beschmutzt, veränderte Beethoven den Titel und das Werk ist als „Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo" erschienen. Es ist unbestritten, daß „die Eroica" vollendet war, als B. die Nachricht von der Kaiserproclamation erhielt. Dadurch widerlegen sich alle die Albernheiten über Veränderungen, die Beethoven mit der Eroica infolge des Sturzes der französischen Republik vorgenommen. Marx hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, gründlich aufzuräumen. Seine Widerlegung Ulibischeff's gehört mit zu den glänzendsten Partien des Werkes. Der Russe findet nämlich mit Fetis, daß der eigentlich zweite Satz der Eroica kein anderer, als das Finale der C moll-Symphonie ist. Daß diese Auffassung

ganz äußerlich und subjectiv willkürlich ist, ergeben einmal die Verschiedenartigkeit der Tonarten, die absolute Zusammenhangslosigkeit beider Sätze, sodann die historischen Thatsachen, endlich die C moll-Symphonie selbst wie wir sehen werden.

Anders ist es mit der Auffassung Wagner's. Wagner abstrahirt von den historischen Thatsachen. Seine Erklärung der Eroica ist eine aus dem Innerlichen, rein Menschlichen geschöpfte. Er versteht unter dem Helden den ganzen vollen Menschen. Demgemäß füllen „nach Wagner" den künstlerischen Inhalt des Werkes alle die mannichfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie nach der aufrichtigsten Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt u. s. w. (Marx I, 283). Diese Auffassung steht dem Werke nicht entgegen. Sie verallgemeinert nur, wie Marx nachweist, die Beethoven zum Schaffen bewegende Idee. Diese „Musik der Idee", das war der gewaltige Fortschritt, dessen Weg Beethoven in der Eroica betreten. Während die Musik bis dahin nur Stimmungen ausgedrückt, begann sie aus eigenen Mitteln das Leben, nämlich ganze Lebenszustände darzustellen nach der Idee, nach dem geistig verklärten Bilde, das sich im Künstler erzeugt hatte (Marx I, 281). Die Musik hatte demnach den umgekehrten Weg wie die antike Poesie zurückgelegt. Wie jene mit dem Epos begann und mit der Lyrik endigte — ist in der Musik das epische Element ein erst im Anfange unseres Jahrhunderts durch Beethoven's Auftreten in die Musik gebrachtes. Wir müssen uns versagen, auf die vortreffliche Analyse, die Marx von dem instrumentalen Epos giebt, näher einzugehen. Wir erwähnen nur, wie Marx' Auffassung des Finales uns so recht innerlich erfreut hat. Auch uns erschien es stets als Bild des Friedens, das Ziel des Krieges. Wollte man ihm Worte unterlegen, so dürften keine trefflicher passen, als die des Max Piccolomini:

O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
Zum Frieden heimkehrt zu der Menschlichkeit,
Zum frohen Tanz die Fahnen sich entfalten
Und heimwärts schlägt der sanfte Friedensmarsch . . .
Der Städte Thore gehen auf von selbst,
Nicht die Petarde braucht sie mehr zu sprengen,
Von Menschen sind die Wälle rings erfüllt,
Von Friedlichen, die in die Lüfte grüßen u. s. w.

Daß die Eroica weniger gefiel, als die Eberl'sche Symphonie, wie die allgem. musikal. Zeitung berichtet, darf uns nicht Wunder nehmen. Das Publicum hat eine schwerfällige Denkmaschine, und die Kritik ist ja in der Regel nichts als der gefällige Volkstribun dieses unorganischen Demos, Publicum genannt. Was darf uns das wundern. Ein doch immer geistreicher Mann wie Ulibischeff, vernimmt an einer Stelle des ersten Satzes das Röcheln des Todes, mit jener „zu wahren Wahrheit" ausgedrückt, die auf dem Gebiete der Kunst Lüge wird. Marx (I, 303) verweist ihn auf den Besessenen in Raphael's Transfiguration, auf Lear, Othello, Aeschylos, Dante u. s. w. Vergebliche Mühe! Warum solche Käuze stören, die noch heute den Lear zu grausig, Richard III. zu craß finden. Müssen doch die sogenannten „vornehmen und fein anständigen Leute" in der Musik ihre Eberle's, im Drama ihre Raupach's u. s. w. haben.

In die Zeit der Schöpfung der Eroica fällt auch der „Christus am Oelberge", Beethoven's einziges Oratorium. Daß es ihm an religiösem Glauben gefehlt, konnte ihn, abgesehen vom Protestantismus, wol verhindern, Werke im Style Bach's Passionsmusik zu schreiben. Aber Beethoven fehlte auch die Neigung in dem gewaltigen demagogischen Style Händel's, als Lenker von städtebrechenden, wildempörten Chören aufzutreten. Der Lapidarstyl, der sich einzig zur Behandlung des Noth-Oratoriums — daß Händel Oratorien schrieb war bekanntlich eine Folge seines Zerwürfnisses mit dem Theater, nicht religiöser Drang — eignet, war Beethoven in der Behandlung der menschlichen Stimme fremd. Er mußte, und das ist seine Größe, in allen Werken individualisiren und sich in den Inhalt vertiefen. — Der „Christus am Oelberge" daher ist ein ungemein dürftiges Werk. Er scheint überhaupt ohne Liebe geschrieben. Nur in dem Kriegerchor:

Wo ist er der Verbannte,
Der sich vermessen kühn
Den Judenkönig nannte,
Auf und ergreifet ihn

ist sein eigener Geist über den Componisten gekommen. Hier haben wir eines der Tonwerke, in denen er das rohe, brutale Kriegsvolk in jenem musikalischen Salvator Rosa Styl zeichnet, den wir im Marsch des „Fidelio" und im Einzugsmarsch der Spanier im „Egmont" wiederfinden.

Bei einer Reihe von interessanten Werken und den lichtvollen Interpretationen Marx' vorbeieilend, wollen wir einen Augenblick bei Beethoven's einziger Oper: „Fidelio" Halt machen. Auch Beethoven wollte einst den Musen und den schönen Künsten „ihren Gallatag" geben, und er schrieb seine Leonore-Fidelio. Der Text ist eine Bearbeitung von Bouilly's „Léonore ou l'amour conjugale". Le citoyen Gavaux, der getreue Festcompositeur, welcher alle die vielfachen Schaustellungen vom Föderationsfeste 1791 an durch seine Musik verherrlichte, Gavaux der die Schreckensherrschaft musikalisch überzuckerte, hatte zuerst diese Leonore fein reinlich und säuberlich im Style der Opera comique auf die Bühne gebracht. Sodann hatte Paer in seiner

eleganten aber flachen Weise dasselbe Sujet behandelt. Es ist dürftig trocken, aber nicht unmusikalisch. Was aber ist es unter Beethoven's Hand geworden?! „Ihm war Leonore das ganze Drama, wenigstens das Herz des Dramas, Leonore, die schüchterne Taube, die zur fliegenden Flamme der edelsten Liebe wird, zum Adler, der kühn sich emporschwingt, vor dessen funkelnden Zornesblick die Macht des Bösen erschlafft. Sie wird ihm, dem durchaus deutschen Mann und Künstler, Ideal des deutschen Weibes (Marx I, 331)". So leuchtet nun auch Florestan im Abglanze ihres Lichtes, so verklären sich Jacquino, Marzeline und Rocco, wie einem Geliebten alle die gehoben erscheinen und veredelt, die mit dem geliebten Wesen in Berührung kommen.

Die erste Ouverture müssen auch wir mit Marx als die eigentliche Ouverture anerkennen. Sie ist eben Vorbereitung auf die Handlung — kein grandioses Concertstück wie die zweite und dritte, welche den Schwerpunct der Handlung in Florestan verlegen. In der ersten Ouvertüre weht uns im ersten Theile nur Leonore, ihre Leiden und Hoffnungen an. Florestan's Kerkerleiden, als den unwesentlicheren Theil, hat die Ouverture, wie ein gutes Referat in die zweite Linie versetzt. Trotzdem sind die 2te und 3te Ouverture wahre Perlen, und nicht die am wenigsten stolzen Schöpfungen Beethoven's. Die Mitwelt urtheilte über sie anders. „Alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes, noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck." So schrieb der „Freimüthige" 1806. — Eberle, Kotzebue und Clauren mußten ihren Ruhm rasch eincassiren, ehe ihr Anspruch verjährt war. — Beethoven, Molière, Cervantes hatten kommende Decennien vor sich. Was konnte ihnen an dem Beifall ihrer Zeitgenossen gelegen sein?

Die Oper fiel indessen nicht blos durch Unverstand der Menge, sie fiel auch durch die Ungunst der Verhältnisse. Sie lebte im Jahre 1814 unter dem Namen „Fidelio" wieder auf. Beethoven hatte einige wesentliche Aenderungen vorgenommen, die theilweise wirkliche Verbesserungen waren.

Noch ein flüchtiger Blick auf Beethoven als Operncomponist. Zweierlei Stellungen kann ein Componist zu einer dramatischen Dichtung einnehmen. (s. Marx I, 363) Die Dichtung oder die Musik sind ihm Hauptsache. Ersterer Richtung huldigten namentlich Lesueur, Catel und Reichardt am Anfang des Jahrhunderts, Letzterer Rossini, Bellini mit wenigen Ausnahmen. Beide Richtungen sind einseitig. Das Höhere — die ebenbürtige Vermählung von Wort und Musik zu finden — haben alle großen Componisten mindestens erstrebt. Vor Allem auch Mozart. Aber Mozart war kein Dichter wie Wagner. Die kühle Region der französirten Iphigenien sagte ihm nicht zu, zur Metastasio'schen Limonade hat er nur im Titus seinen Feuerwein gegossen, er mußte sich dennach mit dem begnügen, was ihm geboten wurde. Der dramatische Schwerpunct seiner Oper liegt daher nur in der Musik. Diese trachtete er demgemäß so dramatisch zu machen wie möglich (I, 365). Beethoven steht in formeller Beziehung als Operncomponist ganz auf Mozart'schem Standpuncte. Was ihm aber abgeht, war das richtige dramatische Gefühl, welches Mozart nur da verließ, wo er dem Conventionellen Opfer bringen zu müssen glaubte. Um so größer ist aber die Vertiefung des Componisten in die einzelnen Momente seiner Dichtung. Hier schwelgt er in den erhabensten Ideen wie kein zweiter vor ihm und nach ihm. Deshalb eilt er aber auch mit einigen glänzenden Almosen an Jacquino und Rocco vorüber. Nur Marzelline's Arie „Wär' ich erst mit ihm vereint", adelt das schlichte Mädchen und stellt sie in der Liebe, wenn auch nicht der Leonore, aber doch irgend einem andern vornehmen verliebten Mädchen gleich. Die Analyse des großen Recitativs und der Arie der Leonore „Abscheulicher!" die wir einfach unterschreiben, lese man in Marx selbst nach. Von dem Gefangenenchor sagt er: (I, 376) „Niemals ist in einer deutschen Oper ein solcher Ruf erklungen" — und mit Recht. Hier zeigt sich Beethoven vor Allem als der Componist der Idee.

Nach dem Fall der Oper schrieb Beethoven die Symphonie B dur Nr. 4 Op. 60. Ulibischeff, der diese Symphonie theilweise mit einem patente nette versieht, findet aus dem ersten Satze heraus, daß Beethoven seine Gefühle über einen huldreichen Brief der Guiccardi in der Symphonie habe niederlegen wollen. Weiter reicht der Blick eines Marx. Beethoven will weiter ringen, neu schaffen, vordringen auf der ihm beschiedenen Bahn. Da ist sein Leben, da seine Freude, nur hinaus aus dem Qualm der Stadt in den Schoß der Natur, ihren Lauten, den unschuldsvoll kindlichen Weisen unter sonnenhellem Azur sich retten, wo die Seele, leicht beschwingt wie die Lerche, hoch oben im Aether, gesund sich badet: das ist ewig frisches Labsal dem Naturkinde! Da ist Ruhe nach hartem Ringen und Kräftigung zu Neuem (II, 9). Marx hat sich veranlaßt gesehen, an die Besprechung der 4. Symphonie gleich die der verwandten 8. in F dur Op. 93 zu knüpfen. Sie ist 1815 vollendet und ganz erfüllt von jenem olympischen Sonnenschein, der uns am herrlichsten aus Beethoven's B dur Trio entgegenstrahlt. Graziöseres als der zweite Satz „Andante scherzando" ist wohl nie ge-

schrieben worden. Im Finale begegnet uns wie so oft bei Beethoven, nach dem gewaltigen Aufschrei, der Ulibischeff zu einer höchst barocken Blasphemie Veranlassung gegeben, die Musik des rein menschlichen Wohlseins. „Kommt alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid!" das ist der Text, über den B. unendliche Variationen geschrieben.

Die F moll Sonate Op. 57 ist 1806 oder 1807 nach Marx herausgegeben worden. Mit Recht lehnt sich Marx gegen die von Fremden ihr gegebene Bezeichnung „Appassionata" auf. Er widmet diesem gewaltigen „Nachtbilde" eine ausführliche und ansprechende Erörterung (II, 29). Auch der Schindler'schen Erzählung wird erwähnt, nach der Beethoven um eine Erklärung der F moll Sonate gebeten, erwidert: „Lesen Sie Shakspeare's „Sturm." Damit ist freilich, wie Marx richtig bemerkt, nichts anzufangen. Sollte vielleicht nicht Beethoven dem Pedanten Schindler gegenüber haben andeuten wollen, daß ein Genius sich frei in seinen Werken ergehen könne und müsse, ohne im Stande zu sein, von seinem Schaffen zu jeder Zeit Rechenschaft zu geben? Was hätte z. B. Shakspeare erwidern sollen, falls man ihn befragt: Was haben Sie sich unter dem Caliban gedacht?

Wir müssen des beschränkten Raumes wegen nur erwähnen, daß der Biograph B's. sich ausführlich mit den drei großen Quartetten Op. 58 (II, 39) beschäftigt. Was er über die Grenzen der Quartettmusik sagt, sind von jedem Componisten wohl zu erwägende und zu beherzigende Worte. Nirgends thut ein Festhalten der Grenzen eben mehr noth, als bei dieser Kunstform. „Das Schwebeleben der Phantasie, das auf geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht", das ist nach Marx der Inhalt des Streichquartettes. Das Auftauchen und Vergehen von stets neuen Gestaltungen, der freie Spielraum für musikalische Meditationen haben Beethoven veranlaßt, seine geheimsten theosophischen Gedanken in der Quartettform niederzulegen.

Zum Schlusse dieses Artikels noch einige Worte von der Ouverture zu „Coriolan." Marx ist der Ansicht, Beethoven habe sich durch das Collin'sche Drama in gewisse Grenzen bannen lassen. „Hätte Beethoven sich den Eingebungen Shakspeare's angeschlossen, so würde seine Aufgabe sich weiter ausgedehnt haben, als der Musik günstig sein kann. Er hätte da neben Coriolan, abgesehen von den Trägern der politischen Handlung, die hohe Gestalt der römischen Mutter und die rein weibliche Gattin vor sich gehabt" (II, 59). Wir sind nicht der Ansicht, daß Beethoven sich derartig beschränkt hat. Zwar der Rahmen dieses grandiosen Tonwerkes ist ein enger. Aber wir glauben aus ihm nicht nur den Zorn des Coriolan, die flehende Stimme der Cornelia zu vernehmen, wir glauben auch aus dem unruhigen Grollen der Bässe etwas vom Toben des Römischen Forums zu vernehmen. Beethoven war nicht blos für sein Kämmerlein Republikaner. Corialan, sagt Marx, gräbt sich selbst sein Grab. Die Ouverture — der Held — erstirbt. Aber er stirbt auf seinem Schilde.

„Comala".

Oper in 3 Aufzügen. Text, nach Ossian, und Musik von Eduard Sobolewski.

(Schluß.)

Im dritten Act sind wir in echt nordischer Gegend, in der Nähe von Sarno's Königsburg; unter wolkenbedeckten Felsen rauscht ein Strom; die Nacht bricht herein. Das alles schildert uns, bevor der Vorhang aufgeht, schon eine Instrumental-Einleitung (B moll, abwechselnd $^4/_4$ und $^6/_8$), welche in charakteristischer und edler Tonmalerei den schwermüthigen Zauber des Hochlandes wiedergiebt. Daß wir der musikalischen Situations-Lyrik hier zum erstenmale begegnen, ist ein sehr feiner Zug des Componisten, denn wir stehen in diesem letzten Act auch zum erstenmal, sowol der Umgebung als der Dichtung nach, auf echt Ossian'schem Sängerboden, wie bereits früher (in Nr. 5) gezeigt wurde. Als der Vorhang sich hebt sehen wir Comala umgeben von ihren Frauen (darunter Melicoma) einen Hügel besteigen, um die Rückkehr Fingal's zu erspähen. Ein sehnsüchtiger Gesang Comala's, der vollständig in die Stimmung der Instrumental-Einleitung eingeht und mit ihren düsteren Farben sich mischt, schildert die Erwartung der verlassenen Geliebten — eine vortrefflich durchgeführte Nummer, der man es anhört, wie hier ein Meister in dem ihm vor allem sympathischen und darum eigensten Gefühlskreis waltete.

Den Uebergang zur zweiten Scene bildet wieder das schöne träumerische Motiv der Comala. Der Barde Ullin kommt, und erzählt in einem (für unser Gefühl etwas gar zu „trockenen") Recitativ die Vorgänge der Schlacht, wie Fingal in der Hitze des Kampfes zu weit voraus eilte und seitdem vermißt ward, wie Hidallan erschienen und das bestürzte, schon geschlagene Heer zum endlichen Siege führte. Ullin wird von der geängstigten Comala ausgesendet, um Fingal zu suchen. Sie selbst besteigt aufs neue den Hügel in fieberhafter Spannung. Sehr glücklich hat Sobolewski zu dem sich hier entwickelnden stummen Spiel als Ritornell das Motiv aus der großen Schlußarie der Comala im ersten Act angewandt. Hierauf wendet sich Melicoma (Alt) zu den Frauen und erzählt in einer kleinen reizenden Ballade (G moll) wie sie schon bedeutungsvolle Zeichen von Fingal's Tode in Visionen des Zwielichts erkannte. Die Klagen der Frauen mischen sich mit denen Melicoma's; Comala's sehnsüchtige Trauer giebt sich aufs neue in

einem Arioso kund, in welches der Componist mit dem ihm eigenen psychologisch-musikalischen Tact die Ballade der Comala (aus ihrem ersten Auftritt im ersten Act) mit veränderter Stimmung verwebt.

Da erschallt Kriegsmusik hinter der Scene — das wohlbekannte schottische Motiv. Die Sieger nahen; die wachsende Spannung Comala's und ihrer Frauen ist wieder sehr geschickt mit dem Kriegsgesang durch Contrapuncte verschmolzen, die uns interessanter sind, als der Chor selbst. Als aber anstatt des erwarteten Fingal Hidallan im Triumph einhergeht, verfinstert Comala's Seele der Wahnsinn. Sie sucht und fragt und ruft — keiner wagt ihr zu antworten; in ihrem Delirium hat sie Visionen, denen sie zu erliegen droht. Hier ist der Componist wieder ganz in seinem Element, die Malerei im Orchester ist geistreich und treffend, frühere Motive (so das der Ballade des Fingal und der Arie des Hidallan im zweiten Act) werden mit vieler Wirkung benutzt, einzelne Instrumente (Oboe, Hörner, Pauke) treten in wirksamen Soli hervor. Hidallan wagt es endlich, Comala anzureden — er bringt sie zur Besinnung, aber nur, um ihr die Gewißheit vom Tode Fingal's in dunklen, zweideutigen Worten zu geben. Die Verwünschungen der Geliebten treffen ihn dafür; Comala's Schmerz macht sich endlich in einem abgerundeten Arioso Luft (H dur), dem sich ein kleiner Trauerchor ohne Begleitung anschließt.

Ergreifend wirkt es, daß Comala trotz alledem noch nicht von ihrem Glauben läßt:

O schweigt, ihr Stimmen des Grabes
Bis ich den Geliebten gesehn:
Zu kehren versprach er zur Nacht —
Wol ist er zur Nacht gekehrt.

Und unter den schwermüthigen Klängen des Oboe-Solo besteigt sie zum drittenmale den Hügel, um den Schatten des Geliebten zu erwarten. Da hört man in weiter Ferne den Bardengesang zum Preise Fingal's (aus dem ersten Act):

Wer kommt wie des Herbstes düster Gewölk
Vom dumpfaufbrausenden Meere?

und wie er näher und näher kommt und alle, theils entsetzt, theils zweifelnd nach den Kommenden spähen, tönt plötzlich Comala's Stimme als Antwort vom Hügel herab:

Fingal, der König der Schwerter!

Und unter Harfenklängen erscheint auf der Höhe der Klipper, in Nebel gehüllt, vom Mondlicht magisch beleuchtet, der König von Morven, von seinen Barden umgeben — ein sehr schöner, ergreifender Moment, dramatisch die Spitze der ganzen Oper. — Alle glauben aber die Geister der Gefallenen zu sehen; Hidallan schaut entsetzt auf, Comala ruft sehnsüchtig:

O trage mich in die Höhle der Ruh
Du lieblicher Schatten des Todes hinab —

und stürzt sich vom Felsen in den Strom. Fingal aber, der wunderbar Gerettete, stürzt sich ihr nach, und bringt die Entseelte ans Ufer. Unter den Klängen eines schönen Trauergesanges (in H moll) legt er sie inmitten seines Volkes nieder, und hält nun ein Zwiegespräch mit Hidallan, welches die räthselhaften Vorgänge aufklärt, während der Trauerchor fortgeführt wird — wiederum ein (in Anbetracht der nach dem Schluß hindrängenden Situation) äußerst feiner Zug des Componisten. Hidallan wird auf ewig verbannt; er stürzt zerknirscht hinweg, und das Motiv der gedämpften Violinen (aus dem Recitativ des Hidallan, erste Scene, erster Act) sagt uns, daß er in seiner Verzweiflung die ihn schon lange peinigende Todesahnung nunmehr zur Gewißheit mache. Ein Chor der Barden, der aus dem Motive des Fingal (jetzt aber in moll und a capella) zum Preise Comala's sich entfaltet, schließt die Oper.*)

Fassen wir jetzt unser Urtheil in einem kurzen Resumé zusammen. Von dichterischer Seite ließe sich wol noch manches gegen die dramatische Behandlung des Stoffes im Einzelnen einwenden; namentlich dürfte der zweite Act durch geschicktere Neigung nach dem Schluß hin wesentlich an Wirkung gewinnen, während der Aufbau des dritten Actes (in der jetzigen Modification) meisterlich gelungen ist, und die Exposition im ersten Act sich einheitlich entwickelt und abrundet. Dagegen ist unbedingt zu rühmen, daß einestheils die dichterische Sprache dem Stoff durchgängig angemessen und sehr poetisch ist — wobei man die Benutzung der verschiedensten Ossian'schen Gedichte nicht zur Schmälerung des Verdienstes, sondern als tactvollen und glücklichen Griff des Componisten hervorzuheben hat — und andrerseits die Anlage und Durchführung der Charaktere von seltener Zartheit der poetischen Empfindung Zeugniß ablegt. Der Componist hat keine Operntypen, sondern wirkliche Charaktere geschaffen und zwar in einem seinem Stoff völlig entsprechenden, durchweg elegischen, fast nebelhaft zart gewobenen, sagenhaften Colorit. Was er hierdurch an dramatischer Kraft verlor, gewann er wiederum an charakteristischer Localfarbe.

So lag z. B. die Gefahr nahe, aus Hidallan einen ganz gewöhnlichen (natürlich im tiefen Baß singenden) Opernverräther zu machen, der nach dem Typus des Caspar oder Bertram rollenden Auges umherschlich,

*) Hier dürfen wir aber nicht verschweigen, daß dieser ebenso richtige als schöne Schluß von Liszt herrührt, welcher den Componisten damit bei der zweiten Aufführung hier überraschte. Sobolewski war zu gutmüthig und mitleidig gewesen; er hatte so lebhafte Partei für Comala genommen, daß er — sowol der Ossian'schen Dichtung als den dramatischen Anforderungen und der psychologischen Wahrheit entgegen — Comala wieder aufleben und mit ihrem Fingal in einer Schlußscene noch glücklich vereint werden ließ, ein für den tragischen Stoff viel zu bürgerlich nüchternes Finale, welches Liszt durch einige Meisterstriche so umwandelte, wie es hoffentlich der Componist nun beibehalten wird.
D. B.

ganz unverschämt log und alle hintereinander hetzte. Statt dessen hat Sobolewski Hidallan als lyrischen Tenor aufgefaßt und ihn zu einem träumerischen, von Todesahnungen bedrängten, ursprünglich ehrenhaften Helden geschaffen, der aber bei dem besten Willen nichts als Unheil stiftet, weil seine Liebe stärker ist, als sein Gewissen, wobei jedoch zuletzt das betäubte Gewissen die Oberhand erhält und zur tragischen Sühne führt. Ebenso hätte wol mancher aus Comala eine schottische Jeanne d'Arc gemacht, die durch ihren männlichen Muth den schildspaltenden Fingal gewönne — während Sobolewski seine Comala so mädchenhaft gestaltete, daß man überall empfindet, wie ihr Heldenmuth nur ein verhüllter Liebesmuth sei und durch Panzer und Schild das opferfähige Herz des echten Weibes durchschlagen fühlt.

In musikalischer Hinsicht haben wir schon wiederholt zu bemerken Gelegenheit gefunden, daß (ganz abgesehen von den zwei von uns völlig ignorirten Intermezzoacten) eine wirkliche Einheit des Styls allerdings noch zu vermissen ist. Sobolewski hat Momente, die der schönsten Blüthe der Wagner'schen Muse unbedenklich zur Seite zu stellen sind; aber wiederum andere, die einem „überwundenen Standpuncte" angehören: so die Kriegerchöre und verschiedene trockene Recitative. — Dazwischen liegen andere Scenen, die uns, von musikalischer Seite, durch ihre thematische Durchführung, ihre glückliche formelle Abrundung *c. fesseln, aber ebendeßhalb der eigentlich dramatischen Gestaltung entbehren, z. B. das Duett zwischen Hidallan und Comala, und selbst die Schlußarie Comala's im ersten Act, im strengeren Sinne. Wir möchten diese letzteren Momente als verwandt mit der Schumann'schen (in der „Genoveva" beurkundeten) Richtung bezeichnen, zu welcher der Musiker Sobolewski offenbar nicht ohne Sympathie ist. Hierbei ist bemerkenswerth, daß Sobolewski in der Erfindung der sogenannten rhythmischen Motive (in den Marsch- und Tanzformen) weit weniger glücklich ist, als in der künstlerisch freien dramatischen Phrasirung; daß dagegen sein Gefühl für harmonische Charakteristik und Erfindung äußerst fein und hoch entwickelt ist. Ueberhaupt liegt ihm der Sinn für rhythmische Mannigfaltigkeit ferner, als der für harmonischen Reichthum; er ist hierin mehr Wagnerianer als Berliozianer zu nennen, wie er in der thematischen Erfindung und Behandlung mehr Schumannisch als im Liszt'schen Geiste denkt und empfindet. Mit diesen Vergleichungen würde aber nur sehr wenig gesagt sein, denn Sobolewski steht andrerseits wieder viel zu sehr auf eigenen Füßen, um ihn überhaupt als einen „ianer" bezeichnen zu dürfen.

Was ihm mangelt, um seine edlen Intentionen überall zur durchschlagenden Wirkung zu bringen, ist öfters jene dem Operncomponisten so nöthige epische Ruhe und Breite, welche jede Situation dergestalt ausbeutet, daß alle angeschlagenen Saiten des Herzens auch zum wirklichen Ausklingen gelangen. Die Stimmungen könnten noch mehr auseinandergehalten werden; in der Factur könnte mehr Licht und Luft sein, um sie zum völligen Bewußtsein zu bringen; die Erfindung ist zuweilen zu kurzathmig, die Durchführung hastig abbrechend; und so fein die Gefühlsübergänge auch stets vermittelt sind, erscheinen sie doch für unsere Empfindung oft zu kurz und des dramatischen Ebenmaßes entbehrend.

Doch sind dies Ausstellungen untergeordneter Art, die nur beweisen sollen, daß wir durch die vielen uns überaus sympathischen Vorzüge dieses Werkes für seine kleinen Mängel nicht blind gemacht wurden. Wir betonen dagegen mit allem Nachdruck, daß Sobolewski's „Comala" ein merkwürdiges Werk ist, welches nicht nur des von Liszt beurkundeten „ausnahmsweisen Interesses" völlig würdig erscheint, sondern auch von jeder für die musikalisch-dramatische Kunst mit Ueberzeugung und Ernst wirkenden Bühne unbedingt zur Aufführung gebracht werden müßte, da diese Oper ein Kunstwerk im edelsten Sinne ist, und zur Entwickelung der musikalischen Gegenwart gehört. Wieviele Bühnen werden sich aber hierzu berufen und wieviele wol auserwählt fühlen? —

Hoplit.

„Der Barbier von Bagdad".

Komische Oper in 2 Acten. Text und Musik von Peter Cornelius.

(Zum erstenmal aufgeführt in Weimar, den 15. December 1858.)

Besprochen von Felix Dräseke.

(Schlußartikel.)

Bei Behandlung des rhythmischen Elementes ist jedoch Cornelius und zwar mit dem größten Rechte bei Berlioz in die Schule gegangen. Dieser große Rhythmiker wird voraussichtlich noch sehr lange den Componisten als Muster vorleuchten können, fast jedes seiner Werke ist in dieser Hinsicht zum eifrigsten Studium anregend, und die Anzahl seiner Entdeckungen auf diesem Gebiete setzt wahrlich in Erstaunen. Der Schöpfer des „Barbier von Bagdad" hat aber nicht umsonst die Partituren des französischen Meisters sich angesehen. Seine eigene giebt dafür die besten Belege. Denn das rhythmische Element ist mit einer Ungezwungenheit, mit einer Virtuosität behandelt, die so vielen andern Componisten gegenüber wieder musterhaft genannt zu werden verdiente. Da sehen wir nirgends ein schablonöses Aneinanderreihen 4tactiger Perioden, ein faules Verharren in einer Tactart, — die Vorzeichnungen $^7/_4$ und $^5/_4$ finden sich oft genug, — und (hierin beruht eben die Meisterschaft), ohne daß wir Zuhörer ihre Existenz nur gewahr werden. Cornelius hat, wie sich aus dem Anhören seines Werkes zur Genüge ergiebt, keineswegs nöthig

gehabt, seine Gedanken so umzumodeln, daß sie interessante Rhythmik zu vertragen im Stande waren, oder um mich anders auszudrücken, — er hat nicht erst componirt, — nachher die fertige Schöpfung rhythmisch verbessert, — nein, er hat nach Berlioz' Vorbild gleich von vornherein genial rhythmisch denken gelernt. Und allein auf diese Weise wird es dem Componisten möglich sein, Neues, Ungewöhnliches zugleich ungezwungen, ja selbstverständlich hinzustellen.

Lassen Sie schließlich mich noch mit ein Paar Worten der Instrumentirung gedenken. Wie Sie bereits lange genug wissen, ist dies Capitel von Beginn der Parteikampfe an ein bedeutender Anlaß zu Streitigkeiten gewesen. Man hat der Zukunft nicht vergeben wollen, daß sie Mittel anwende, welche Spontini, Auber, Halevy, Meyerbeer, ja selbst Mendelssohn keineswegs verschmäht hatten, und daß sie mit mehr Wirkung dieselben zu gebrauchen wußte, als die ebengenannten Meister. Aber glauben Sie nicht etwa deshalb, Cornelius habe ebenfalls eine Partitur geschrieben, die derartige Vorwürfe zu befürchten hätte. Weder die sogenannte stierstimmige Tuba, — die aber gerade in der komischen Oper höchst humoristisch zu verwenden ist, noch das dreifache Holz, — von mir ebenfalls nicht gern vermißt, hat der Künstler als Mittel herbeigezogen. Die Schlaginstrumente, Triangel, große Trommel, Becken und Tambourin sind ebenfalls selten in Anwendung gekommen, und können bei ihrem jedesmaligem Erscheinen, als nobel wirkend und durch die Situation begründet, — mit dem vollkommensten Rechte vertheidigt werden. Nur die Posaunen hätte ich gern etwas weniger oft eintreten sehen, und zwar besonders im piano, wo sie nicht selten das ganze Colorit zu sehr verdicken. Im forte dagegen kann man stets mit ihrem Erscheinen einverstanden sein, da dasselbe gewöhnlich vom Texte bedingt wird. Ueberhaupt aber möchte ich mein ganzes Urtheil über die Orchestrirung insofern als unmaßgeblich bezeichnen, als bei jeder größeren Bühne (und die meisten deutschen zählen zu diesen), die Klangwirkung bedeutend anders erscheinen, die Gesangsstimmen in viel besserem Verhältniß zum Orchester stehen dürften.

Bei der Weimarer Aufführung freilich kamen manchmal die Singstimmen nicht so durch, wie man es im Interesse des Werkes, besonders der Dichtung, hätte wünschen mögen, doch war dies die einzige Ausstellung, welche hinsichtlich der Instrumentation mit einigem Recht zu machen war. Wirklicher Lärm dagegen kann unmöglich der Composition vorgeworfen werden. Im Gegentheil fand ich die Farben, an und für sich betrachtet, höchst nobel und an vielen Puncten von wunderbarem Reize, die Ouverture besonders, sowie der kleine Marsch beim Eintritte des Chalifen, Musikstücke, in welchem das Orchester allein zu wirken hatte, documentirten eine Meisterschaft in der Farbenmischung, die mich zur größten Bewunderung nöthigte. Cornelius besitzt eine genaue Kenntniß alles in diesem Felde Geleisteten und steht somit nicht unter der Zeithöhe; mancher neue Klang vielmehr bewies, daß der Künstler sich mit entschiedenem Glücke auch auf Erfindungsreisen begeben. — Um nur ein Beispiel zu geben, gedenke ich hier einer Stelle in der Liebesscene, welche wahrhaft zauberisch klingt, und soweit meine Kenntniß reicht, noch kein Gegenstück gefunden haben dürfte. — Der Sopran (Margiana) bildet daselbst den Baß zu drei großen Flöten, die ganz in der Höhe, durch ihre herrliche, ebenfalls sehr hochliegende Grundlage einen höchst poetisch überschwenglichen Charakter erhalten, gleichzeitig auch auf die menschliche Stimme rückwirkend, dieser ebenfalls einen wenig gekannten, originellen Reiz verleihen. Ueberhaupt ist nicht blos die Orchestration mit so feinem ästhetischen Gefühl erfunden, auch die Behandlung der Vocalstimmen, besonders in dem Ensemble, zeugt von einer Meisterschaft in der Kenntniß der Farben und Klangeffecte. Daß die Instrumentation des „Barbiers" schließlich auch eine höchst charakteristische sei, habe ich zwar noch nicht erwähnt, doch ergiebt sich dies aus meinen früheren Andeutungen eigentlich von selbst. Ein Orchester, welches so viel Witz sprudelt, kann unmöglich trocken und farblos erscheinen.

Es bliebe nun eigentlich nur noch übrig, der formellen Anlage des Werkes zu gedenken. Und ich könnte hier mich kurz fassen, — da im Wesentlichen Cornelius Wagner's Principe gefolgt ist, die kleineren Formen verbannt und große Scenen geschaffen hat. Aber es war dies in der komischen Oper keineswegs so leicht, wie im ernsten musikalischen Drama, — da auch nicht das geringste Musterbild in diesem Kunstgenre vorschwebte, der Künstler ganz auf sich selbst gestellt war.

(Ende in nächster Nummer.)

Aus Paris.

Aus einem Briefe von Hector Berlioz seien nachfolgende interessante und authentische Nachrichten unseren Lesern zur allgemeinen Kenntnißnahme mitgetheilt:

Berlioz hat seit längerer Zeit seine Memoiren vollendet; er begann sie in London 1848 und vollendete sie in Paris 1854. Da sie viele intime Mittheilungen über sein Leben, wie über das seiner Zeitgenossen enthalten, bestimmte Berlioz, daß deren Erscheinen erst nach seinem Tode erfolgen solle. Doch hat er sich auf wiederholte Aufforderung entschlossen, einen Theil derselben, soweit der Inhalt für jetzt unverfänglich ist, nicht länger zurück zu halten. Die Publication hat bereits begonnen; ein Pariser illustrirtes Wochenjournal, „Le monde illustré", hat das Manuscript angekauft und veröffentlicht die Capitel der Reihe nach, mit Ausnahme

der von Berlioz für jetzt unterdrückten. Wir machen alle Freunde von Berlioz darauf aufmerksam und bemerken, daß eine von Berlioz autorisirte deutsche Uebersetzung der interessantesten Fragmente in d. Bl. veröffentlicht werden soll.

Gleichzeitig steht das Erscheinen von Berlioz neuestem musikalisch-literarischen Werke: „Les grotesques de la musique" (Musikalische Grotesken) in der „Librairie nouvelle" bevor. Es ist ein Seitenstück zu den „Soirées de l'Orchestre" desselben Verfassers, und bietet in dem allgemein anerkannten, sehr pikanten Feuilletonstyl von Berlioz eine beißende Kritik der verkehrten Ideen, der Vorurtheile und Mißbräuche in der musikalischen Welt der Gegenwart (und namentlich der Pariser), untermischt mit wahren Anekdoten aus den Theatern, Concerten und Salons ꝛc. — Alles in Form der Satyre und Ironie, unter deren Maske aber der aufmerksame Leser die ernste, drohende Wahrheit erkennen wird. Es ist so selten, daß musikalische Bücher zugleich unterhaltend und belehrend, brillant stylisirt und doch tief eingreifend in die schwebenden Fragen der Gegenwart sind — daß man mit Recht auf das Erscheinen dieser musikalischen Grotesken eines unserer berühmtesten und geistreichsten musikalischen Schriftstellers gespannt sein muß. Auch von diesem Werke ist eine vom Verfasser autorisirte deutsche Ausgabe schon in Vorbereitung.

Es bestätigt sich ferner, daß Berlioz, nach nunmehriger Vollendung der „Trojaner" (von welchem bereits Partitur und Clavierauszug fertig vorliegen)*, die Composition einer dreiactigen komischen Oper zur Eröffnung des neuen Theaters in Baden-Baden übernommen hat. Die erste Aufführung soll im August 1860 stattfinden, doch hat Berlioz seine neue Arbeit noch nicht begonnen, weil Eduard Plouvier, der Dichter des Textes, denselben erst im März d. J. vollenden wird. Der Inhalt ist noch Geheimniß. — Auch in diesem Jahre wird Berlioz nach Baden-Baden kommen, um, wie im vorigen, dort in der zweiten Hälfte des August ein großes Concert zu dirigiren, in welchem diesmal seine ganze Symphonie „Romeo und Julie" inclusive des großen Finale aufgeführt werden soll. Im vorigen Jahre kamen nur die vier ersten Sätze zur Aufführung. Die Wiederholung geschieht auf den speciellen Wunsch von Benazet — und macht diesem alle Ehre.

*) Hierüber nächstens mehr.

II.

Der „Moniteur" vom 25. Februar (Nr. 56.) veröffentlichte den vollständigen, von Halévy verfaßten und am 1. Februar 1859 eingereichten Bericht der Commission, welche zur Feststellung einer Normal-Stimmung für Frankreich, durch Cabinets-Ordre vom 17. Juli 1858 berufen war — zugleich mit dem Einführungsgesetz, datirt vom 16. Februar 1858. Beides reproducirte die „Revue et Gazette Musicale de Paris" in Nr. 9 vom 27. Februar 1859. Der Commissionsbericht, welcher 6 Spalten des „Moniteur" füllt, ist zu lang, um ihn hier unsern Lesern vorlegen zu können; wir behalten uns dies für eine andere Gelegenheit vor. Im Augenblick dürften die Resultate am meisten interessiren, welche in kurzen Worten folgende sind.

Im ersten Theil des Berichtes wird die Thatsache constatirt, daß die Stimmung fortwährend in die Höhe gegangen ist, und der Grund dieser Erscheinung untersucht. Die Commission entscheidet, daß die Sänger so wenig daran schuld seien, als die Componisten, sondern es sei eine Folge der Willkür der Instrumentenfabrikanten und vor Allem der Verfertiger der Blas-Instrumente, mit denen die Blas-Instrumentalisten im natürlichen Bunde ständen, da der Ton, je höher, auch um so brillanter werde. Vor allem seien die Militär-Musikchöre zu beschuldigen, welche nicht nur die höchste Stimmung haben, sondern diese auch jetzt noch immer in die Höhe treiben.

Im zweiten Theil werden die Zuschriften mitgetheilt, welche die einheimischen und außerfranzösischen Institute an die pariser Commission, in Folge deren Aufforderung, gerichtet haben. Sie sprechen bei Uebersendung der gegenwärtig an den verschiedenen Orten gebräuchlichen aber unter sich stark differirenden Stimmgabeln, fast einstimmig den Wunsch aus, daß die Stimmung einheitlich geregelt und herabgesetzt werden möge. Mehrere Ausländer erklärten schon im Voraus ihre Bereitwilligkeit, sich dem pariser Commissionsbeschluß anzuschließen, im Fall die Differenz der Stimmung nicht zu bedeutend ausfalle.

Die pariser Commission beschloß daher einstimmig, daß die Stimmung erniedrigt werden müsse, und daß die von ihr zu bestimmende Tonhöhe als eine in Frankreich unveränderliche anzunehmen sei.

Im dritten Theil des Berichtes wird mitgetheilt, daß über die Größe der Erniedrigung verschiedene Meinung herrschte. Man war nur darüber einig, daß dieselbe nicht über $^1/_2$ Ton betragen dürfe; ein Minoritäts-Gutachten (von Berlioz) beantragt die Festhaltung des pariser status quo, höchstens Erniedrigung um $^1/_8$ Ton; die Majorität entschied für Erniedrigung der jetzt in Paris gebräuchlichen Stimmung um $^1/_4$ Ton. Die Bedenken, welche wegen einer möglichen Störung des Handels-Verkehrs vonseiten der Instrumenten-Fabrikanten, ꝛc. dagegen erhoben werden könnten, suchte die Commission durch Citirung bewährter Autoritäten zu beseitigen.

Die Commission kommt zu dem Schluß, daß das Normal-A der Stimmgabel auf 870 (halbe, oder 435 ganze) Schwingungen in der Secunde, bei

15 Grad Wärme der hunderttheiligen Scala, zu fixiren sei.*) Sie beantragt ferner: daß die Erhaltung dieser Normal-Stimmung vonseiten des Staates durch geeignete Mittel überwacht werde; daß der Minister des Innern dieselbe in allen musikalischen Instituten, Theatern und Schulen Frankreichs in einer zu bestimmenden Zeit einführe; daß der Kriegsminister veranlaßt werde, eine gleiche Stimmung bei den Militär-Musikchören anzunehmen; daß der Handelsminister bei allen Ausstellungen und Concurrenzen keine andern Instrumente zulasse, als solche, welche nach dieser Stimmung geregelt sind; daß endlich der Minister des Cultus und öffentlichen Unterrichts darüber wache, daß alle neu zu erbauenden oder zu reparirenden Orgeln darnach regulirt werden.

Im Anhang theilt die Commission 2 Tabellen mit, deren erste den gegenwärtigen Stand der verschiedenen Stimmungen in den verschiedenen Ländern und musikalischen Hauptstädten zeigt; deren zweite chronologisch nachweist, in welchem Maße die Stimmung an denselben Orten im Lauf der Zeit gestiegen ist. Die Hauptresultate sind: Die Pariser Stimmung ist gegenwärtig A=896 Schwingungen, die höchste überhaupt existirende hat das Brüsseler Militär (mit 911), der die Londoner Stimmung (910,4) fast gleich kommt. Die niedrigste Stimmung hat Carlsruhe, (870) und dies ist die von der Commission zur Normalstimmung erhobene; das Conservatorium in Toulouse hat beinahe dieselbe (874). Paris hatte ungefähr diese Stimmung im Jahre 1830, Berlin im Jahre 1823, Petersburg im Jahre 1796. Von 1699 bis 1858 ist die Pariser Stimmung von 808 auf 896, also beinahe um einen ganzen Ton gestiegen.

Auf diese Tabellen folgt das Einführungsgesetz des französischen Ministeriums, welches bestimmt, daß diese Normalstimmung mit dem 1. Juli d. J. in Paris, bis zum 1. December in den Departements einzuführen sei, und die Vorschläge der Commission adoptirt.

Hoplit.

*) In der vorläufigen Notiz in Nr. 10 d. Bl. (Pag. 119) hat sich der Druckfehler: 780, anstatt 870 Schwingungen eingeschlichen, welcher hiernach zu berichtigen ist D. Red.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 17. und 18. Abonnementconcert am 24. Febr. und 3. März liegen uns heute gleichzeitig zur Besprechung vor. An die Spitze unseres Referates haben wir den Namen eines längere Zeit hindurch hier nicht gehörten Künstlers, des Hrn. Julius Stockhausen zu stellen, der sich an beiden Concerten betheiligte, und auch noch in dem nächsten 19. mitwirken wird. Er sang im 17. Concert eine Arie aus „Aëtius" von Händel, eine Arie aus der Oper „La fête du village voisin" von Boieldieu und Lieder von Franz Schubert, im 18. die Solopartie in einer Cantate von Seb. Bach, eine Arie aus „Jean de Paris", mit Frl. Dannemann Recitativ und Duett aus „Faust" von Spohr, und Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann. Außerdem betheiligte er sich noch an dem ersten Theile der Faustmusik von Schumann, der unter seiner und Frl. Dannemann's Mitwirkung im 17. Concert zur Aufführung kam. Was seine Leistungen speciell betrifft, so können wir uns diesmal in der Besprechung derselben kurz fassen, da wir früher mit großer Ausführlichkeit auf dieselben eingegangen, überhaupt Hrn. Stockhausen's ganze Entwicklung unseren Lesern vorgeführt haben. Unser Publicum hat ihn, wie bei seinem früheren Auftreten, auch jetzt mit Enthusiasmus aufgenommen, und zwar mit Recht, da er einer der ausgezeichnetsten Sänger der Gegenwart ist. Vor allen Dingen hoch stehen seine Liedervorträge, aber auch französische Musik vermag er in einer Weise darzustellen, wie wir sie, außer von Roger, noch von Keinem vernommen haben. Es ist das Chevalereske, Glänzende, Feurige, Schwungvolle des französischen Charakters, und es sind somit die schönsten Seiten desselben, die er dem Hörer in vollendeter Weise zur Anschauung zu bringen weiß. Seine ganze Erscheinung fesselt durch das stets Noble, Gehaltene. Aber auch in alle anderen Aufgaben versteht er sich mit großer Vielseitigkeit zu versenken, wenn schon er darin nicht so hervorstechend, wie in genanntem Fache ist. — Ueber Schumann's Faustmusik behalten wir uns ein ausführliches Urtheil bis nach dem 20. Abonnementconcert vor, in dem auch der zweite (größte und werthvollste) Theil zur Ausführung kommen soll. Außer den bereits Genannten waren an der Ausführung dieses Werkes Frl. Hinkel und Hr. Schmidt betheiligt. — Die ausgeführten Orchesterwerke im 17. Concert bestanden in Schumann's D moll-Symphonie und der Ouverture zu „Fidelio". Außerdem spielten in diesem Concert zwei frühere Schülerinnen unseres Conservatoriums, die schon öfter in d. Bl. genannte Frl. Louise Hauffe und die vor kurzem bei Gelegenheit eines Auftretens in den Euterpeconcerten von uns besprochene Frl. Jenny Hering Mozart's Concert für zwei Pianoforte correct und mit sicherer Beherrschung, so daß ihre gelungene Leistung lebhaften verdienten Beifall fand. — Das 18. Concert wurde eröffnet mit der Cantate von Seb. Bach „Du Hirte Israel", und hierauf folgte Beethoven's erste Symphonie. Der zweite Theil brachte zur Eröffnung Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy Blas" und außer den bereits erwähnten Nummern ein Concertstück für das Violoncell, componirt und sehr beifällig vorgetragen von unserem allgemein geschätzten und immer gern gehörten Violoncellisten Hrn. Friedrich Grützmacher.

Leipzig. Das diesjährige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds (28. Febr.) war in gewohnter Weise sehr anziehend ausgestattet. Frau Schröder-Devrient trat darin zum ersten Male nach langer Pause wieder auf. Ihr Erscheinen war mit allseitiger Spannung erwartet worden, rauschender Empfang und außerordentlich reicher Beifall begrüßte die gefeierte Künstlerin nach jeder ihrer herrlichen Liederspenden. In ihrer Beschränkung auf dieses Genre ist sie noch aller Sympathien sicher, die sie einst auf dem Gipfel ihrer Größe erregte. Die ungeschwächte geistige Macht alle Kräfte der Leidenschaft in erschütterndster dramatischer Wahrheit wie ehedem sich dienstbar zu machen, ist dieser Künstlerin in wunderbarer Weise erhalten geblieben. Sie sang viele ihrer berühmtesten Lieder, von Schubert „Ihr

Bild", der „Doppelgänger" und „die Post", von C. M. v. Weber ein reizend naives schottisches Lied, „Bewunderung", mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncell, von Schumann aus „Frauenliebe und Leben", „Ich grolle nicht" und „Frühlingsnacht." Auf stürmisches Verlangen gab die Künstlerin Schubert's „Erlkönig" zu, der sich in ihrem Vortrag zu einem vollendeten dramatischen Meisterwerk gestaltet und erschütternd wirkte. — Der zweite Gast des Abends war Hr. Alexander Dreyschock mit einem Marche triomphale (Hommage à Vienne) mit Orchester und einigen Salonstücken eigner Composition. Die bekannte Meisterschaft der Ausführung erregte stürmischen Beifall. Von den Instrumentalwerken war, neben der Ouverture zur „Jungfrau von Orleans" von Moscheles, eine besonders beachtenswerthe Novität Joachim's symphonische Bearbeitung des großen Duos in C dur für Pianoforte zu 4 Händen von Franz Schubert. Das zum ersten Male vorgeführte Werk entfaltet einen wahrhaft Schubert'schen Reichthum an Schönheit und Melodienfülle, seiner ganzen Anlage nach weist es auf orchestrale Behandlung hin und Joachim ist in dieser Hinsicht ein vorzüglicher Interpret gewesen. Wir wünschen das neugewonnene Werk unverloren für unser Repertoir neben der einzigen Schubert'schen Symphonie erhalten zu sehen. Reicht es an diese auch nicht an Großartigkeit hinan, so ist es doch in seinen besten Partien, dem 1. 3. und letzten Satz ein liebliches Gegenstück. 6.

Berlin. 3. Orchesterconcert von H. v. Bülow im Saale der Singakademie am 27. Febr. Ich betrachtete es als eine Nothwendigkeit, auch bei diesem Concert persönlich gegenwärtig zu sein, und traf zu dem Zweck kurz vor Beginn desselben in Berlin ein. Mein erneuter Besuch war eine Consequenz des vorausgegangenen. In diesem Concert erst sollten die Conflicte zur Entscheidung kommen, die sich in dem vorausgegangenen erzeugt hatten, und meine persönliche Anwesenheit war daher ebenso nothwendig, als damals, wenn ich nämlich in den Stand gesetzt sein wollte, lügenhaften Berichten entgegenzutreten. In der That hat auch diesmal der Erfolg meine Berechnung bewahrheitet, wenn auch im entgegengesetzten Sinne. Es sind keine Lügen, welche wir diesmal zu widerlegen haben. Die Presse hat mit wenigen Ausnahmen gar keine Notiz genommen, und es liegt mir daher die Pflicht der Berichterstattung ob, um unsere Leser von den Resultaten in Kenntniß zu setzen. — Das Programm des Concerts wurde bereits in Nr. 9 vorläufig mitgetheilt. Es war insbesondere der Zweck, die „Ideale" noch einmal vorzuführen. Der Componist war der Einladung des Concertgebers, die Leitung dieses Werkes persönlich zu übernehmen, gefolgt und einige Tage vorher in Berlin eingetroffen, um die Proben zu leiten und sein Werk zu dirigiren, jedoch so, daß eine vorherige Erwähnung dieses Umstandes in den Ankündigungen und auf dem Programm nicht stattfand. Um nun sogleich das Resultat vorauszunehmen, was wir bereits in voriger Nummer vorläufig mittheilten, so ist zu sagen, daß diesmal der Erfolg ein ganzer, voller und ungetheilter, durch keinen Mißton gestörter war. Liszt wurde beim Auftreten auf das wärmste empfangen, und nach Beendigung des Werkes wiederholt mit stürmischen Beifall gerufen. Nicht blos die persönliche Anwesenheit desselben war hiervon die Ursache, sondern vor allen Dingen das Gelingen in der Ausführung. Das Orchester hatte dieselben Proben wie beim ersten Male noch einmal durchgemacht, und wenn es damals sehr sorgfältig und correct spielte, so war es jetzt bereits so vertraut mit dem Werke, um mit Feuer und Schwung vorzutragen. So vernahm ich von vielen Seiten das Urtheil, daß man jetzt erst durch diese Aufführung eine klare Anschauung von der Tondichtung gewonnen habe. Auch auf mich selbst war der Eindruck ganz derselbe. Dabei haben uns die Gegner einen wesentlichen Dienst geleistet. Man könnte nämlich sagen, daß diese wahrscheinlich gar nicht am Concert sich betheiligt hätten, und den Freunden und Angehörigen das Terrain überlassen. Dem war jedoch nicht so, wie der Anfang zeigte. Der Concertgeber hatte an die Spitze des Concerts ein eigenes Werk, einen symphonischen Prolog zu „Kain" von Byron gestellt. Nach Beendigung desselben herrschte allgemeine Stille. Als ein Applaus sich erhob, waren auch die Zischer bei der Hand und ließen sich kräftig vernehmen. Es wäre tactlos von unserer Seite gewesen, wenn wir dieser Demonstration hätten entgegentreten wollen. Man mußte ihnen nach dem was vorausgegangen war, zugestehen, um nicht zwecklos zu erbittern, eine solche Demonstration machen zu dürfen, und so ging dieselbe ruhig vorüber, um einem versöhnenden, genußreichen Verlauf des Uebrigen Platz zu machen. — Der Concertgeber spielte zunächst Schubert's Phantasie in C dur nach der Bearbeitung von Liszt unter der Leitung des Letzteren, und hierauf folgten die „Ideale". Den zweiten Theil eröffnete Wagner's Faustouverture unter Bülow's Leitung. Frl. Emilie Genast aus Weimar sang Lieder von Franz Schubert, hierauf folgte Liszt's Capriccio über Motive aus Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen", vorgetragen von dem Concertgeber, Frl. Genast sang Mignon's „Kennst du das Land" nach Liszt's Composition, und den Beschluß machte Berlioz's „Römischer Carneval." Wie schon erwähnt, zeigte das ganze Concert nach der Demonstration gleich im Anfang einen ungestörten, genußreichen Verlauf, das Publicum war enthusiastisch gestimmt und auch Frl. Genast ärndtete mit und neben dem Concertgeber sehr reichen Beifall, den sie verdiente, da sie eine sehr sorgfältige Bildung, insbesondere nach der geistigen Seite hin, documentirte und mit Verständniß und Ausdruck vortrug. Weniger wollen ihre Stimmmittel an sich selbst sagen. Ein Publicum aber ehrt sich selbst, wenn es Vorzüge, wie die oben erwähnten, zu würdigen versteht. — Im Moment sehr beengt durch den Raum, beschränke ich mich auf diese nothwendigsten Angaben, ohne auf die aufgeführten Werke selbst einzugehen und füge nur noch hinzu, daß das Orchester wie das vorige Mal aus der Liebig'schen Capelle bestand, unter Mitwirkung des Violinvirtuosen Straus, des Violoncellisten Wohlers, des Musik-Dir. Weitzmann, des Componisten Wendt und des Musiklehrers Kuczynski. Fr. Br.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alexander Winterberger und Karl Ritter befinden sich gegenwärtig beide in Venedig bei Richard Wagner.

Der Violinspieler Ludwig Straus gab am 2. März in Berlin ein eignes Concert, mit Unterstützung von Frl. Agnes Büry und H. v. Bülow. Das Programm enthielt Beethoven's Sonate Op. 47 für Clavier und Violine, Adagio und Rondo von Vieuxtemps, Ungarische Rhapsodie (Nr. 9) und Valse Caprice nach Schubert von Liszt, Fantasie militaire von Leonard und Lieder von Mendelssohn und Dorn. Außerdem sang auch Frl. Emilie Genast als Zugabe „Erlkönig" und Liszt's „Loreley".

Frl. Mösner und A. Jaell, erstere nach einer Rundreise durch die bedeutendsten holländischen Städte, spielten beide am 21. Febr. im Studentenconcert zu Utrecht, und wurden nach der Aufführung mit einer Serenade der Militärmusik nebst einem glänzenden Fackelzug der Studenten beehrt, dem ein Festsouper folgte.

In einem Concert des blinden Flötisten Moritz Thiel zu Berlin sang ein Schüler des Dr. Schwarz, Hr. Hölscher, Lieder von Füchs und Rob. Franz Die Kritik spricht sich anerkennend über seine Leistungen aus.

Musikfeste, Aufführungen. Im letzten academischen Concert zu Jena (am 6. März) las Director Eduard Devrient (Ehrendoctor des Jenaischen Jubiläums) die „Antigone" des Sophokles, mit der dazu gehörigen Musik von Mendelssohn, Ausführung der Chöre durch die akademische Liedertafel. Im 5. Concert (am 13. Februar) kam Beethoven's Musik zu den „Geschöpfen des Prometheus", mit verbindendem Text von Seidl zur Aufführung.

Im diesjährigen Orchesterpensions-Concert zu Weimar (Ende März) werden unter Mitwirkung des Montag'schen Singvereins und Direction von Liszt drei Concertoratorien der Neuzeit aufgeführt werden: „Jerusalem" von E. Naumann, „Comala" von Gade und „Sängers Fluch" von Schumann. — Auch der Theaterchor in Weimar wird (unter Leitung von Carl Götze) in nächster Zeit ein Concert im Stadthaus veranstalten, das sich durch ein treffliches Programm auszeichnet. Zur Aufführung kommen u. a.: „Künstler-Festzug" von Liszt (neu, Manuscript), Chor aus Herders „Prometheus" von Liszt, Chor aus „Rienzi" von Wagner, Ouverture von Carl Götze (Manuscript). Derselbe junge Componist, Schüler von Cornelius und Director eines Gesangvereins, hat eine dreiactige komische Oper vollendet. Als gewandter Instrumentalist hat sich C. Götze schon früher durch eine Orchesterbearbeitung von Liszt's „Tells-Capelle" (aus den Années de Pélerinage und durch Arrangement der Liszt'schen Märsche für Militärorchester ausgezeichnet.

Im zweiten Radecke'schen Concert zu Berlin kam als Hauptwerk die dritte Abtheilung von Schumann's „Faustmusik" zur Aufführung. Die Aufnahme vonseiten der Kritik ist ungleich mehr anerkennend, als bei früheren Werken in früheren Jahren; namentlich widmet E. Kossak dem Andenken Schumann's herzliche Worte. Bargiel's Trauerspiel-Ouverture, die wir vor kurzem im Gewandhause hörten, kam in demselben Concert mit Beifall zur Aufführung.

Das 7. Gesellschaftsconcert zu Cöln bot ein in gewisser Hinsicht curioses Programm. Die Solisten waren Stockhausen und der Claviervirtuose Dupont. Letzterer spielte neben Salonpiècen einen ersten Satz seines Clavierconcertes. Die Motette „Ich lasse dich nicht" von J. Ch. Bach gab man halb, d. h. ohne den besonders werthvollen Mittelsatz, und in der neunten Symphonie hatte man, abgesehen, daß die ganze Aufführung nicht besonders gelang, die Gesangsoli in jeder Stimme — dreifach besetzt. Mit Recht macht man auf den fast komischen Eindruck des dreistimmigen Tenorsolos und andere verunglückte Partien aufmerksam. Sind das etwa die Früchte, an denen man die vielgerühmten Kunstzustände Cölns erkennen soll?

Auch in Wien bereitet sich aus sämmtlichen musikalischen Vereinen ein Comité für eine Händelfeier im Style eines großen Musikfestes vor. „Israel in Egypten" unter Eckert's Direction wird zur Aufführung in Vorschlag kommen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Freiburg i. Br. ist eine neue Oper „Andreas Hofer", von Kirchhof, zur Aufführung gekommen.

Ein vollständigeres Fiasco, wie Balfe's „Rose von Castilien" in Wien, hat wol selten eine neue Oper erlebt. — Wollte man etwa mit Aufführnng dieser „melodiestrotzenden" Oper der Zukunftsmusik ein Paroli bieten, und mit „Lohengrin" concurriren. so hat man sich gründlich geirrt — schreibt u. a. ein durchaus nicht „zukünftiger" Correspondent der A. Th. Ch. aus Wien. Die Wiener Blätter aller Parteien fallen ganz unbarmherzig darüber her. Und weil die deutsche Presse wunderbarerweise einmal einig ist, muß dieses Balfe'sche Machwerk in der That unter der Kritik sein.

Ebenso in Mainz die neue Oper „Der Geiger von Tyrol".

In Weimar soll „Diana von Solange" und der (dort noch neue) „Prophet" einstudirt werden. Auch Auber's „Maskenball" soll wieder hervorgesucht werden.

In Wiesbaden gehört der „Lohengrin" zu den glänzendsten Repertoirestücken. Man verwendete große Summen auf die Ausstattung und enorme Anstrengungen auf würdige, künstlerische Aufführungen. Infolge dessen macht auch der „Lohengrin" fortwährend volle Häuser und gehört in dieser Saison, wie in früheren, zu den bedeutendsten Erscheinungen der Nassauischen Hofbühne.

Am 6. März kam Wagner's „Fliegender Holländer" (zum erstenmal in dieser Saison) in Weimar zur Aufführung. Der „Rienzi" wurde zurückgelegt; von neuen Opern hat man überhaupt, außer „Diana von Solange", in dieser Saison in Weimar wol nichts mehr zu erwarten.

In Hannover wird gegenwärtig der „Rienzi" einstudirt.

Nach Tichatscheck's Rückkehr von seinem am 1. März begonnenen Urlaub, wird das Dresdner Hoftheater „Lohengrin" in Scene setzen.

Musikalische Novitäten. Der Druck der Liszt'schen großen „Fest-Messe" ist nunmehr vollendet. Die ersten fertigen Probeexemplare wurden aus der Wiener Staatsdruckerei bereits dem Componisten übersandt und sind in technischer Hinsicht das Ausgezeichnetste, was jemals im Typendruck geleistet worden ist. Die Versendung durch den Musikalienhandel wird erst gegen Ostern erfolgen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Neuerdings wird aus Breslau die Nachricht verbreitet, daß die durch den Tod des Musik-Dir. Mosevius erledigte Dirigentenstelle des akademischen Vereines durch die Wahl des Musik-Dir. Reinecke in Barmen besetzt worden ist. Die Nachricht von G. Bierling's Berufung scheint sich demnach nicht zu bestätigen.

Die Sängerin Bochkoltz-Falconi hat bei ihrer letzten Anwesenheit in Gotha vom Herzog die goldene Verdienstmedaille für Frauen, in ein Armband gefaßt, erhalten. Marie Seebach erhielt früher dieselbe Medaille.

Todesfälle. In Wien starb am 26. Febr. Ferdinand Schubert, der Bruder Franz Schubert's, 64 Jahr alt. Er ist als Componist kirchlicher Musikstücke in engeren Kreisen bekannt und geschätzt gewesen.

Ein frühere mehrjähriger geschätzter Mitarbeiter d. Bl. Dr. Julius Becker aus Freiberg ist am 26. Febr. in Oberlößnitz bei Dresden einer langwierigen Krankheit erlegen. Seine Wirksamkeit in der Zeitschrift fiel namentlich in das Ende der Schumann'schen Redactionsperiode und zu Anfang der jetzigen, bis anhaltende Kränklichkeit ihn immer mehr von dieser Thätigkeit abzog.

Das Jubiläum der Zeitschrift betreffend. Wie schon neulich erwähnt, hat uns bisher das Arrangement hier am Ort ausschließlich beschäftigt. Wenn diese Vorbereitungen beendet sind, so werden wir dann sofort unser Programm veröffentlichen und auch die nöthigen Schritte nach außen thun, d. h. besondere Einladungen erlassen, sowohl zu allgemeiner wie specieller Betheiligung, und auch allen Denen Nachricht geben, die bereits ihre Mitwirkung in irgend einer Weise zugesagt haben. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß eine bereits früher von uns ausgegebene gedruckte Einladung nur an **Mitarbeiter** der Zeitschrift gerichtet war, und allein den Zweck einer vorläufigen Anfrage hatte.

Weiter wollen wir erwähnen, daß seit unserer letzten Mittheilung in Nr. 9 bereits mehrfach Anträge angemeldet worden sind. Darüber indeß berichten wir am passendsten erst dann. wenn wir unser Programm veröffentlicht haben.

Nur eine allgemeine Bemerkung sei uns heute noch gestattet, Wir gestehen gern zu, daß für Einzelne die Meinung nahe liegen kann, als sei mit unserm Fest eine Parteidemonstration beabsichtigt. Das ist indeß durchaus nicht der Fall, im Gegentheil würde es für uns die schönste Genugthuung sein, wenn dasselbe eine **versöhnende Bedeutung** gewänne, und in diesem Sinne sind demnach auch alle Schritte von uns geschehen, die wir bis jetzt gethan haben. Jeder Verständige muß wünschen, daß diese widerwärtige Gehässigkeit, dieser Fanatismus endlich aufhöre. In diesem Sinne war es uns demnach auch eine erfreuliche Erscheinung, daß nicht etwa blos Mitglieder unserer Partei, sondern auch Solche, die abweichender Ansicht sind, Bekenner entgegenstehender Richtungen, selbstverständlich natürlich in friedlicher Absicht, ihre Theilnahme in Aussicht gestellt haben.

D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. Merseburger in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 12. Den 18. März 1859.

Inhalt: Der musikalische Fortschritt jenseit des Oceans. — Aus Dresden. — Aus Königsberg. — Briefe aus Frankfurt a. M. (Schluß). — „Barbier von Bagdad" (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Der musikalische Fortschritt jenseit des Oceans.

Es sind schon sechs Jahre verflossen, seitdem ich in Form eines offenen Briefes an Mr. Dwight, Redacteur des Bostoner Musikjournals*), unsere Leser darauf aufmerksam machte, wie in den vereinigten Staaten von Nordamerika, trotz allen Humbugs der dort mit dem Virtuosenthum getrieben wird, dennoch ein gesunder musikalischer Kern nicht zu ersticken sei, der mit redlichem Kunststreben und warmem Enthusiasmus für das Schöne ein consequentes Vorwärtsschreiten mit der Zeit und ihren bewegenden Ideen zu verbinden weiß. Damals lagen uns Bostoner Zeitungen und Musikprogramme vor, welche (natürlich abgesehen von dem Grad der Vollendung in der Ausführung, wie von dem Verständnisse und der Aufnahme des Publicums, die wir aus eigener Anschauung nicht kennen) uns bewiesen, daß Nordamerika, trotz aller Mängel die sich dort concentrirter als anderwärts finden mögen, in den musikalischen Sympathien dem jungen Deutschland weit näher steht, als England mit seiner lächerlichen Exclusivität und dünkelhaften Einseitigkeit, und selbst Frankreich mit seiner übertriebenen Vorliebe für die eingeborene, d. h. Pariser Kunst — von Italien ganz zu schweigen.

Daß in Nordamerika das deutsche Element stärker, als in irgend einem anderen fremden Lande vertreten ist und deßhalb deutscher Geschmack und deutsche Bildung dort schneller Wurzel fassen konnten, mag der nächstliegende Grund dafür sein. Doch reicht er nicht aus um zu erklären, warum nicht das deutsche Musik-Philisterium, sondern der Fortschrittsgeist dort in der Majorität zu sein scheint, wenigstens soweit er sich durch die Programme in den musikalischen Hauptstädten erkennen läßt. Jede gegen den dort herrschenden musikalischen Tagesgeschmack sich oppositionell verhaltende, also etwa experimentell verfahrende Demonstration, würde nicht zu halten sein, da der Amerikaner sich nichts octroyren läßt. Also muß die neuere und neueste deutsche Musik dort in der That einen allgemeinen Boden, eine wirkliche Sympathie im Gesammtpublicum gefunden haben, wozu allerdings der günstige Umstand mitgewirkt hat, daß nicht das alte, verwitterte und verkommene Philisterium, sondern das junge, rührige und strebende Deutschland über den Ocean zu wandern pflegt. Ihr Beispiel hat wiederum angeregt, daß das junge Amerika nach Deutschland pilgert, um hier seine musikalische Ausbildung zu fördern, seinen ästhetischen Horizont erweitern, und so wurde zwischen beiden Ländern ein lebhafterer Ideen- und Geschmacksaustausch vermittelt, der zuletzt ganz von selbst zu einer naturgemäßen Propaganda für die „Zukunftsmusik" sich gestaltet hat. Ich erinnere an die Namen: Mason, Wollenhaupt, Bergmann, Eisfeld, Dresel, Goldbeck, Pauer, Ritter u. a., die jetzt in den vereinigten Staaten durch Concerte und Unterricht für das Verständniß von Schumann, Franz, Wagner, Berlioz und Liszt mit vielem Erfolg thätig sind.

Schumann ist dort zunächst begreiflicherweise durch die Lieder und Gesangquartette, dann durch seine Kammermusik, aber in neuerer Zeit auch durch seine Orchester- und Chorwerke eingeführt worden, ebenso Rob. Franz. Doch ist diese Thatsache jetzt schon weniger überraschend, da Schumann bereits zu den großen Todten gehört und deßhalb die nächste Anwartschaft hat, in die Kate-

*) „Ein Blick nach dem fernen Westen" (N. Z. für Musik, Band 38, vom Jahre 1853. Nr. 25, Pag. 269).

gorie der „Classiker" zu avanciren. Aber Richard Wagner hat eine nicht minder bedeutende Popularität erlangt; kaum dürfte eine größere Stadt in den vereinigten Staaten gefunden werden, wo Ouverture und Marsch aus „Tannhäuser", Stücke von „Lohengrin" ꝛc. nicht zu den stehenden Repertoirestücken gehörten. In New-York hatte bereits im Jahre 1856 die unter Bergmann's Direction stehende deutsche Oper die Aufführung des „Tannhäuser" projectirt*), doch scheiterte das Unternehmen leider an der Ungunst der Zeitverhältnisse. Als R. Wagner die philharmonischen Concerte in London dirigirte, schmeichelte man sich in Amerika, daß er von London aus dorthin kommen werde — allerdings vergebens. Wie lebhaft die amerikanische Sympathie für Wagner sei, zeigen auch die musikalischen Blätter von Dwight in Boston und von Mason in New-York; namentlich liegt die letztere („New-York Musical Review") wegen der „Zukunftsmusik" fast in stetem Krieg mit der Londoner „Musical World", gegen deren hirnverbrannte Artikel über Schumann, Wagner und Liszt sie mit ebensoviel Ueberzeugung als Glück polemisirt.

Auch Berlioz erregt ein immer steigendes Interesse jenseit des Oceans. Ouverturen und Symphonien gehören dort nicht mehr zu den Seltenheiten, und wie groß die Neigung sei noch mehr von ihm kennen zu lernen, beweist wol am besten der Umstand, daß der bekannte Concertunternehmer Ullmann im Winter 1857 nach Paris reiste, um Berlioz persönlich für eine ganze Reihe von Concerten in den Vereinigten Staaten zu engagiren — ein „Risico", das Hr. Ullmann sicher nicht übernommen hätte, wenn er des Erfolgs nicht sicher war. Berlioz ging theils aus Gesundheitsrücksichten, theils wegen der Vollendung seiner neuen Oper nicht darauf ein, doch soll die Einladung später wiederholt worden sein.

Was endlich Liszt betrifft, so genießt er in Amerika eine außerordentliche Verehrung, obgleich er bekanntlich niemals dort gewesen ist. Fast kein Jahr vergeht, wo sich nicht das Gerücht verbreitet und mit Jubel begrüßt wird, Liszt werde kommen. Auch sämmtliche deutsche Zeitungen haben zu verschiedenen Malen diese Neuigkeit alles Ernstes discutirt. Zahlreiche Anfragen gelangen von Nordamerika an Liszt, ob er Schüler annehmen und ausbilden wolle — nur in den seltensten Fällen ist er früher zuweilen darauf eingegangen, doch läßt man sich dadurch nicht entmuthigen. Aber nicht der Beherrscher des Pianofortes allein ist es, den man dort verehrt, auch der Componist Liszt ist bekannt und verehrt. Als im vorigen Jahre der Musikverleger Schuberth aus New-York in Weimar anwesend war, theilte er uns mit, daß Liszt's „symphonische Dichtungen" (im Arrangement zu zwei Clavieren) in New-York stark verkauft würden, und seine Clavierwerke dort ein bedeutendes Publicum hätten — namentlich Mason und Goldbeck verbreiteten sie in ihren zahlreichen Concerten.

Wir haben die amerikanischen Concertprogramme mit Aufmerksamkeit verfolgt, soweit sie uns zu Gebote standen, und obige allgemeine Beobachtungen durch sehr erfreuliche Einzelheiten bestätigt gefunden. Als Quelle diente uns hauptsächlich die „New-York Musical Review and Gazette" von Mason, welche uns seit Jahren mit dankenswerther Regelmäßigkeit zugesandt wird. Hieraus brachten d. Bl. erst vor kurzem die Nachricht, daß der deutsche Gesangverein „Liederkranz" zu New-York in einem Concert des vergangenen December Liszt's Chor „Mehr Licht" und Schumann's Cantate „Des Sängers Fluch" unter seinem Dirigenten Pauer zur Aufführung brachte. Wieviel deutsche Gesangvereine haben das schon in Deutschland gethan? Wenn man aber hieraus etwa schließen wollte, daß die amerikanischen Gesangvereine nicht außerdem die beliebten Oratorienwerke unserer deutschen Singvereine mindestens ebenso eifrig als jene cultivirten, so irrte man sehr. Händel, Haydn und Mendelssohn bilden drüben das stehende Repertoire; derselbe New-Yorker „Liederkranz" hat z. B. seitdem schon wieder die „Schöpfung" aufgeführt. Doch legen wir darauf, als selbstverständlich, hier weniger Gewicht, weil z. B. England sich im „Classischen" nicht minder eifrig zeigt, aber darüber die Lebenden vergißt.

Betrachten wir weiter die Programme der Kammermusik-Soiréen, welche die HH. Mason und Thomas in dieser Saison in New-York veranstalteten. Das Repertoire sämmtlicher Soiréen wurde im Voraus veröffentlicht, eine bis jetzt bei uns äußerst seltene, aber nicht genug zu empfehlende Sitte. Wir finden darin: Von Schumann das Quartett in A moll, Violinsonate in A moll, Trio in D moll; von Schubert das Octett, B dur-Trio, H moll-Rondo für Piano und Violine; von Berlioz die Romanze für Violine (wer hat diese außer Joachim in Deutschland schon öffentlich gespielt?) und außerdem Quartette, Quintette und Sonaten von Haydn, Mozart, Mendelssohn und Beethoven, von letzterem die Quartette Nr. 9 und 14 (C dur, Op. 59 und B dur, Op. 130). Von ganz neuen Werken kam u. a. in der zweiten Soirée noch das Trio in F dur von Bargiel (Op. 6) zur Aufführung. Weiteres steht zu erwarten. — Gleichzeitig hat Robert Goldbeck musikalische Soiréen in New-York begonnen, deren erste im December stattfand. Er spielte darin mit Mollenhauer und Bergner ein neues Trio eigener Composition, sodann Liszt's „Propheten-Phantasie" und schließlich mit Mason die „Préludes" von Liszt im Arrangement für zwei Pianoforte

*) Vergl. die Correspondenz aus New-York von Wollenhaupt, 13. November 1856 („Neue Zeitschrift für Musik" Band 45, Pag. 256. ff.): „Hr. Bergmann ist ein tüchtiger Dirigent und Künstler, ein Mann des Fortschritts, ein Verehrer Schumann's R. Wagner's insbesondere, und großer Liebhaber R. Franz'scher Lieder" ꝛc.

Die New-Yorker „Philharmonischen Concerte“ halten sich vollkommen auf dem Niveau der besseren deutschen Abonnementconcerte. Das erste Concert brachte: Spohr's Jahreszeiten-Symphonie und die Ouverturen zu „Egmont“ und „Vestalin“; das zweite Concert: die „Pastoral-Symphonie“, die „Sommernachtstraum- und Euryanthen-Ouverture“ nnd das Clavierconcert von Henselt (gespielt von Mason); das dritte Concert: Beethoven's A dur-Symphonie, die Ouverturen zu „Fierabras“ von Franz Schubert, zum „Beherrscher der Geister“ von C. M. v. Weber, ferner das zweite Clavierconcert von Mendelssohn, das Violinconcert von demselben (gespielt von Wollenhaupt) und als Chorwerke der Gefangenenchor aus „Fidelio“ und Friedenschor aus „Rienzi“. In diesem dritten Concert wirkten keine Solosänger mit; die Direction hat Carl Bergmann. — Dieser unermüdlich thätige Künstler, der sich in New-York der höchsten Achtung erfreut, giebt aber jetzt noch eigene Orchesterconcerte, da ihm die Programme der „Philharmonie“ offenbar nicht avancirt genug sind. In diesen Concerten, die ohne Mitwirkung von Solosängern nur Orchester- und Chorwerke bringen, greift der Unternehmer nicht über Beethoven zurück. Von diesen Musterconcerten in unserer Richtung fanden bis jetzt drei statt. Im ersten führte Bergmann auf: Ouverture zu „Tannhäuser“ Schumann's Dmoll-Symphonie, Chöre aus „Rienzi“ und „Fidelio“ (erst später in der Philharmonie wiederholt) unter Mitwirkung der Gesangvereine „Arion“ und „Teutonia“. Das zweite Concert brachte: Rubinstein's Oceansymphonie, „Euryanthen-Ouverture“, Künstlerchor von Mendelssohn, wiederum Chöre aus „Rienzi“ und die Ouverture zum „Römischen Carneval“ von Berlioz*). Ich glaube man kann bis jetzt noch die deutschen Concertvereine zählen, welche solche Programme zur Regel machen, und nicht etwa höchstens einmal als Ausnahme damit prangen. Carl Bergmann war aber hiermit noch nicht zufrieden, sondern hat seitdem in zwei aufeinander folgenden Concerten „Symphonische Dichtungen“ von Liszt zur Aufführung gebracht. Ueber die außerordentlich günstige Aufnahme der „Préludes“ wurde bereits in Nr. 10 d. Bl. berichtet. Und was sagt die New-Yorker musikalische Presse dazu?

„Die Programme der Bergmann'schen Concerte repräsentiren im Gebiet der Instrumentalmusik die höchsten künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart. Das ist ganz in Ordnung. Denn wenn es auch recht angenehm sein mag zu behaupten, daß man die Meister-Symphonien Beethoven's niemals zu oft hören könne, so fragen wir: wozu sind denn die neuen Werke moderner Componisten vorhanden, wenn man uns immer nur mit längst Bekanntem tractiren will? Und abgesehen davon, können in unseren Tagen Musiker und Musikfreunde ebensowenig, wie Schriftsteller und Kritiker auf wirkliche Bildung Anspruch machen, so lange sie sich nicht mit den vorzüglichsten Werken der Lebenden gehörig vertraut gemacht haben. Deßhalb müssen die New-Yorker Musiker Hrn. Bergmann sehr dankbar sein, daß er ihnen Gelegenheit giebt, sich über jene neuen Werke selbst ein Urtheil zu bilden, welche gegenwärtig in Europa so hoch erhoben werden*).“

Wir machen dem unbekannten Referenten jenseit des Oceans unser aufrichtiges Compliment für diese Gesinnung, und versichern ihn unserer wärmsten Sympathien! — Leicht könnten wir diese musikalische Revue noch weiter ausdehnen, beschränken uns aber für diesmal auf vorstehende Thatsachen, die wir unseren Leser mit jenen zu vergleichen bitten, welche unsere musikalischen Referenten G. in Cincinnati und Wollenhaupt in New-York in d. Bl. zu verschiedenen Zeiteu veröffentlichten**). Man lese dort nach, wie man u. a. in Cincinnati bereits die Ouverture zu „Tannhäuser“, Chöre aus „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, Chöre aus „Paradies und Peri“, sowie das „Zigeunerleben“ von Schumann ꝛc. aufgeführt hat, und bei größeren Mitteln noch viel mehr leisten würde. Wir könnten unseren heutigen Artikel auch nicht würdiger abschließen, als durch die Wiederholung der Worte des Cincinnati-Correspondenten am Schlusse seines letzten Briefes, weil sie aus directer eigener Anschauung bestätigen, was wir aus ferner Beobachtung nur indirect zu schließen vermochten:

„Glücklicherweise scheint das Reich des Virtuosenthums in den Vereinigten Staaten mehr und mehr seinem Ende zu nahen. Das Publicum wird der Finger- und

---

*) Es ist bezeichnend genug, daß die Ocean-Symphonie der New-Yorker Kritik nicht zugesagt hat, während sie die Berlioz'sche Ouverture überaus rühmt. „Rubinstein's Symphonie hat uns enttäuscht“, schreibt der Referent der New-Yorker Musical Review, „denn wir erwarteten nicht nur mehr und bessere Ideen in ihr, sondern auch mehr Geschick und Originalität.“ Man fand nur im dritten Satz (Scherzo) geistreiche und originelle Züge, aber im Schluß des letzten Satzes eine Copie des Finale der „Tannhäuser-Ouverture“! An die handgreiflichen Mendelssohniaden im ersten und zweiten Satz scheint man sich weniger gestoßen zu haben, dagegen ist die New-Yorker Kritik avancirt genug, dem Componisten einen Vorwurf daraus zu machen, daß er seiner Symphonie kein Programm beigegeben habe! — „Was für ein Unterschied zwischen diesem Werk und der Berlioz'schen Ouvertnre!“ fährt der Referent fort und bewundert nun nicht nur Berlioz' instrumentale Kunst, sondern auch die „schönen Gedanken“, welche die Absichten des Componisten so „vortrefflich charakterisiren“. — Man vergleiche doch gefälligst diese Kritik mit einer Berliner oder Münchener, und frage sich, wo die musikalische Intelligenz sitzt: Im verschrienen Lande des Humbug, oder in Spree- und Isar-Athen? D. V.

*) „New-York Musical Review and Gazette.“ Vol. X. Nr. 1, vom 8. Januar 1859.

**) Band 45 (1856), Pag. 256. — Band 46 (1857), Pag. 92 und 180. — Band 48 (1858), Pag. 175.

Kehlfertigkeiten und der vielen nichtssagenden Künsteleien überdrüssig, und man darf dies als ein gutes Zeichen ansehen für das eventuelle Gedeihen der wahrhaft guten Musik in diesem Lande der Zukunft. Möchten anstatt der gehirnlosen Virtuosen nur mehr wahre Künstler von Europa herüber kommen! Die neueren reformatorischen Bestrebungen in der Musik würden hier einen fruchtbaren Boden finden. Käme ein Wagner oder Liszt herüber, er würde sicherlich bald einen großen Anhang gewinnen. Der Amerikaner weiß Genialität zu erkennen und zu schätzen, und so sehr wie sein Bruder, der Engländer, gegen alle Neuerungen ist, ist er für alles Neue und für alle begründete Reform eingenommen. Ich bin der Ansicht, daß deutsche Musik eine große Zukunft in den Vereinigten Staaten hat, und möchte das Interesse daran den ächtesten, gediegensten Künstlern in Deutschland ans Herz legen."

Wir sind von jeher derselben Ansicht gewesen, und wiederholen heute, wie vor sechs Jahren, das Glaubensbekenntniß:

„Westwärts zieht die Kunstgeschichte!"

Hoplit.

Aus Dresden.

Februar.

Noch immer behauptet „Tannhäuser" die unbestrittene Herrschaft auf unserem Repertoir, während „Oberon", „Freischütz", „Robert", „Hugenotten", „Prophet" und „Entführung" mit je einer Vorstellung zu nennen sind. Am 25. Januar wurde „Diana von Solange", große Oper in 5 Acten von Otto Prechtlr, Musik von H. E. z. S. (Sr. Hoheit dem Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha) zum erstenmale gegeben. Das Sujet, der portugiesischen Geschichte entnommen, fällt in das 16. Jahrhundert und ist in der Kürze folgendes: Der Prinz von Evora und Philipp II. von Spanien senden, der eine den Marquis v. Varsal, der andere den Fuegos an den portugiesischen Hof, dessen dem Tode naher König Heinrich über die Thronfolge zu bestimmen hat, um als Prätendenten aufzutreten. Diana v. Solange ist dem Fuegos beigegeben, um der Sendung des Marquis entgegen wirken zu helfen. Portugals Herrscher ist dem Prinzen geneigter als dem spanischen Philipp, der Pabst jedoch drängt zur Entscheidung für letzteren. König Heinrich stirbt (Act 3) ohne endgültiges Testament. Die Verwirrung steigt. Diana, untreu der ihr zugedachten Rolle, weil von wahrer Liebe zu Varsal erfüllt, sucht diesen gegen Fuegos' gewaltthätiges Vorgehen in der Sache seines Herrn zu schützen, gefährdet aber dabei das eigene Leben, indem Fuegos das Verhältniß durchschaut. Varsal entledigt sich seines politischen Gegners und Diana gelangt in den glücklichen Besitz ihrer Neigung.

Der Verfasser des Textbuches hat das Seine redlich gethan, der Composition vielfache Erschwerung zu bereiten. Die ersten 3 Acte enthalten in zu breiter, fast unbehülflicher Motivirung ein interesseloses Intriguenspiel, bei welchem die betheiligten Personen weder unsere Aufmerksamkeit fesseln, noch unsere Theilnahme gewinnen. Der fürstliche Tondichter ward dadurch genöthigt, seine Kräfte an viele unnöthige Worte zu verschwenden, sich dagegen in breiter auszuführenden Sätzen und Ensembles sehr einschränkend zu verhalten. Hat er sich in der dramatischen Gestaltung der einzelnen Personen der neueren Richtung angeschlossen und der älteren recitativischen Behandlungsweise entsagt, so ist zu bedauern, daß diesem Streben seiten des Textes so wenig entsprechende Unterlage geboten wurde, um dem Orchester eine beredtere und charakteristischere Unterstützung des vocalen Theiles zu übertragen. Erst die beiden letzten Acte enthalten dramatische Conflicte, deren Lösung wir mit größerer Spannung entgegensehen würden, wenn unsere Hingabe nicht bereits bedenklich abgeschwächt worden wäre. Hier nehmen wir ein ganz anderes Interesse auch des Tondichters wahr: schwungvoll, begeistert und wirkungsreich tritt uns eine energische und thatkräftige Natur entgegen, in welcher ein günstiges Geschick so reiche Gaben in seltener Weise vereint hat. Wenn, wie schon erwähnt, nicht unbemerkt blieb, daß den Forderungen der Neuzeit, wie sie sich so glänzend Bahn gebrochen, mehrfach Rechnung getragen wurde, so ist auch noch hervorzuheben, daß sich nirgend das Streben durch wohlfeile und bekannte Mittel den Beifall der Menge zu gewinnen kund giebt, sondern der Empfindung nur derjenige Ausdruck verliehen wurde, wie er sich in der Seele des Componisten gestaltete. Lebendige und zutreffende Charakteristik, vorzugsweise in den leidenschaftlichen Situationen, ist in anerkennenswerther Weise geboten und ein Entlehnen fremder Ideen gewissenhaft vermieden. Finden wir dagegen über der vorletzten Oper Sr. Hoheit, „Santa Chiara", einen weihevolleren Ernst ausgebreitet, einer noch tieferen Versenkung in den Gegenstand entsprochen, so sei, da nun einmal für das Prechtler'sche Textbuch entschieden worden, dem Werke selbst ein Vorwurf keineswegs gethan, sondern nur ein Bedauern angedeutet, daß dem Kenneraug verborgen blieb, was jedem Unbefangenen sofort einleuchtet. Es ist das eine Erscheinung, der wir öfter begegnen, nächst der Tonkunst zumeist in der Malerei. Den in vorliegender Oper niedergelegten musikalischen Gedanken eine große Bedeutung beizulegen, oder ihr eine glänzende Zukunft in Aussicht zu stellen, können wir uns nicht unterfangen; wenn es aber ein Verdienst ist ansprechende und recht befriedigende melodiöse Tonweisen ohne alle Prätension vorzuführen: so mag unsere Ansicht als eine günstige immerhin angesehen werden, wie sie auch von der großen Mehrheit des Publicums, auf die wir weder zu viel, noch zu wenig Gewicht

legen, getheilt wurde. Besonderer Beifall wurde der Romanze der Diana, dem Quintett und Terzett des zweiten, dem Männerquartett des dritten, der Aufruhrscene und den Duetten des vierten und fünften Actes zutheil. Sämmtliche in den Hauptpartien beschäftigte Bühnenkräfte — Frau Bürde-Ney (Diana), Frau Krebs (Katharina), Hr. Tichatscheck (Marquis) und Hr. Mitterwurzer (Fuegos) — waren mit Lust und Freude bei der Sache, so daß bis jetzt eine viermalige Aufführung möglich war. Die Vorstellung selbst war eine glänzende und hätte den Intentionen des Tondichters noch mehr entsprochen, wenn ein durchweg rascheres Tempo beliebt worden wäre.

Die drei letzten der sechs Symphonieconcerte fanden am 15. December, 7. und 28. Januar statt. Wir hörten in dem vierten derselben Weber's Jubelouverture, Mendelssohn's A dur-Symphonie (Nr. 4), Cherubini's Ouverture zu „Lodoiska" und Beethoven's F dur Symphonie (Nr. 8). Es würde gegen die Execution gedachter Werke etwas Erhebliches nicht einzuwenden sein, wenn man berücksichtigt, daß ein höchstes Gelingen von Umständen abhängig ist, deren Gunst weder vom Dirigenten, noch von den Mitwirkenden erzwungen werden kann. Beethoven's „Coriolan-Ouverture", die zu „Faust" von Spohr, sowie die Symphonie von Haydn (Es dur) und Beethoven (Pastorale) gehörten dem dritten Concertabend an. Seit Spohr seine Ouverture zu „Faust" schrieb, sind die Anforderungen an Charakteristik der Tonsprache durch eingehendere Studien großer Meisterwerke, wie auch durch die erfolgreichen Bestrebungen der neueren Zeit zu einer Höhe gesteigert worden, die uns einen dem entsprechenden Maßstab an obiges Werk zu legen nicht gestattet. Spohr's Natur ist überhaupt nicht dazu angethan großartige und gewaltige Ideen auszusprechen; wir sehen ihn lieber unter Blumen wandeln. Vieles Interesse bot das sechste Concert. Die Ouverturen zu „Esther" von Händel (comp. 1720) und zu „Lear" von Berlioz, Mozart's Symphonie in C (mit der Fuge) und Beethoven's „Eroica" beschlossen den Cyclus. Die Kraft und Entschiedenheit, mit der Händel seine Gedanken jederzeit auszudrücken weiß, hinderten nicht, eine Beschränktheit des Tonmaterials zu vermerken, für welche nur eine wechselreichere instrumentale Klangfarbe ausgleichend einzutreten vermag. Es beschlich uns doch ein leises Gefühl der Monotonie bei diesem aus drei Sätzen bestehenden, übrigens mannhaft-festen Tonstück. Berlioz' „Lear-Ouverture" hätte vor allen Dingen eine doppelt starke Besetzung des Orchesters und eine größere Anzahl Proben erheischt, um zu richtiger Geltung zu gelangen. So wie Haydn's Symphonien bei massenhafter Besetzung nicht gewinnen, so verlieren umgekehrt die Werke von Berlioz an ihrer Bedeutung, wenn dieselben in kleinen Raumverhältnissen und von kleinerem Orchester ausgeführt werden. Die Conceptionen dieses Componisten bedingen so ungewöhnliche Forderungen. Ob für diese Ouverture der größere Theil des Publicums je gewonnen werde, möchte zu bezweifeln sein; wenn wir aber von sonst recht verständigen Leuten dieselbe als gar zu kraus und wunderlich bezeichnen hörten, möchte doch einzuwenden sein, daß Berlioz durch dieses Werk mit der „Schweizerfamilien-Ouverture" in Concurrenz zu treten nicht beabsichtigen konnte, und der Vorwurf desselben einen Gedankenausdruck erforderte, für den ein allgemeines Verständniß nicht sofort vorausgesetzt werden kann. Ohne dieser Composition allzu warm das Wort zu reden, sei doch der Capelle und deren Dirigenten Hrn. Capell-M. Krebs, unser Dank votirt, für die dargebotene Gelegenheit, dieses Tonstück wieder einmal zu vernehmen. Wir scheiden von diesen Symphonieconcerten, als einem Glanzpunct der Saison und hoffen für die nächste neuen Genüssen — Werken der Vergangenheit und Gegenwart — entgegensehen zu dürfen. Dem Vernehmen nach soll die Muße des Sommers dazu benutzt werden, das neue Programm vorzubereiten, um dem großen Uebelstande des Mangels an Zeit zu den nöthigen Proben geeignete Abhülfe zu thun.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Königsberg.

Mit besonderem Vergnügen unternehme ich es, über die Concerte der HH. v. Bülow und Laub zu berichten. Der Besuch dieser Künstler war eine freudige Ueberraschung; der Geschmack für die höhere Virtuosität drohte bereits zu versiegen, der Maßstab einer Beurtheilung des virtuosen Könnens schrumpfte merklich zusammen; — nun aber ist unserm Publicum wieder ein Einsehen in den Stand der Dinge gewährt, es wird wieder Bedeutendes und Geringes zu unterscheiden und den Dilettantismus in den Concerten von wirklicher Kunstleistung richtig zu sondern wissen. Wer wollte den Dilettantismus nicht achten! er ist das lebendige Bindemittel zwischen Künstler- und Volkssphäre, und seine Bildung bleibt immer eine der wichtigsten Aufgaben, deren nothwendige Berücksichtigung eben der musikalischen Pädagogik so hohe Bedeutung verleiht: denn ihr Ziel ist lediglich das, der Kunst einen empfänglichen und fruchtbaren Boden im Volk zu bereiten; — aber: der Dilettantismus soll nicht aus seiner Sphäre heraustreten und eine Bedeutung zu usurpiren suchen, die ihm, wegen Mangel an gründlicher künstlerischer Bildung des Wissens und Könnens, vernünftigerweise nicht zukommen kann.

Die HH. v. Bülow und Laub haben in der That den richtigen Begriff von ihrer künstlerischen Stellung;

sie haben zur Ehre der Kunst und zur Freude aller Kunstsinnigen gespielt, und zwar in vier sehr besuchten Concerten. Beide Künstler haben das miteinander gemein, daß sie auf der Spitze der Virtuosität stehen. Bevor ich zu einer Besprechung der einzelnen Leistungen dieser beiden eminenten Meister übergehe, sei mir eine Parallele zwischen Clavierspieler und Geiger gestattet; nicht aus persönlichem, sondern aus allgemeinem Gesichtspuncte. Es ist in der Natur der Sache begründet, daß der Clavierspieler ein weiteres Reich hat als der Geiger; ein Ausspruch, der vielleicht für den Moment lebhaften Widerspruch erweckt, indem man sich der hinreißenden Wirkung eines schönen Geigenspiels erinnert; aber eben daran vermöchte sich vielleicht eine Beweisführung für das Gesagte knüpfen lassen: insofern es nämlich gerade vorwiegend im Klangwesen des, gleichsam Herz und Sinne einspinnenden, melodisch gezogenen Geigentones liegt, was so unwiderstehlich wirkt. Dies ist aber eine rein natürliche Seite, keine unmittelbar künstlerische (obschon sie der Künstler zu bilden hat). Man erwäge hier vorsichtig und wolle z. B. an den Gesang denken, der doch noch weit mehr als die Geige wirkt: er ist eben das menschlich-sympathischste Klangorgan, weil das Menschliche selber. Das ist aber zunächst die reine Natur, abgesehen von der Kunstbildung. Was nun diese, die Kunstbildung im Technischen betrifft, so glaube ich, daß jedes wahrhaft musikalische Instrument, obwohl an sich begrenzt, in seiner Art von Schwierigkeit in der Behandlung für den Künstler grenzenlos sei, und daß also strenggenommen ein leichtes Instrument gar nicht existirt. Der Clavierspieler wie der Sänger, der Geiger wie der Violoncellist, Flötist und Contrabassist haben gleiche Schwierigkeitsgrade, nur verschiedener Art sind sie — und nicht nur erschöpft kein einzelner Virtuos die technische Kunst seines Instruments, sondern alle zusammen, von Anbeginn der Kunstgeschichte, vermögen es nicht: wenn es mit der Technik am Ende zu sein schien, so kam plötzlich ein Virtuos, oder es kamen durch einen genialen Componisten neue Ideen und — es gab wieder ein Mehr im Meer des früher Vorhandenen. Die Wirkung kann nur sehr bedingt entscheiden! es kann z. B. ein einfaches Lied von nur leidlich gebildeter guter Stimme eine unvergleichbar größere Wirkung machen, als die fabelhafteste Virtuosität auf der Posaune, — wo dann der Posaunist als Künstler höher stehen würde. Uebrigens haben auch in der Musik die „Wirkungen" ihre sehr verschiedenen Bereiche: es kann Einer auf das Gemüth, der Andere auf die Sinne oder auf die Reflexion wirken, und dem Einen ist diese Art der Wirkung Alles, jene Nichts. Ein rührendes Lied und eine Bach'sche Fuge, eine schmelzende Opernmelodie oder gewagte Läufer, alles hat seine Verehrer — wonach die kurios-verschiedenen Stimmungen im zuhörenden Publicum ungefähr zu ermessen sind. — Es kommt nun aber zu diesen eben besprochenen natürlichen und technischen Gesichtspuncten noch ein anderer: der musikalisch-ideelle. Und wenn man die musikalisch-reichste Geigenpartie, die von der Person des Virtuosen allein zu bemächtigende Solostimme nimmt und ihren Ideengehalt hundert mal potenzirt, dann kommt noch nicht so viel heraus, wie sich in Einer großen Beethoven'schen Sonate, Op. 57, oder 106, oder 111 concentrirt, oder in einer vollsaftigen Bach'schen Fuge für Clavier (— die man doch wohl gründlich von einer Bach'schen Geigenfuge unterscheiden wird, denn in solcher ist von einer durchgehenden Mehrheit melodisch-fortfließender „Stimmen" eigentlich keine Rede.)

Der Pianist hat also einen unvergleichbar größeren musikalischen Ideenkreis zu durchleben, die Literatur für sein Instrument begreift die gesammte Musik überhaupt in sich — denn welches Stück wäre nicht dem Clavier zugänglich? sind doch die Violinetuden Kreuzer's, das Mendelssohn'sche und Beethoven'sche Violinconcert, Bach's Violinsonaten 2c. für Clavier gesetzt; dazu sämmtliche Partituren, wie auch Quartette 2c. sind dem Clavier zu spielen möglich. — Wie das Individuum zur Menschheit, so etwa steht die Geige zum partiturmächtigen Clavier. Des Geigers größte elementare Schwierigkeit beruht in der Intonation, die Tonverbindung ist ihm Nichts, denn sie macht sich von selbst im Bogenzuge; dagegen ist die Klangziehung und strenge ebenmäßige Gebundenheit des Clavierspielers erste Schwierigkeit, die Intonation aber giebt die sichtbare Taste — der Begriff einer „Intonation" ist auf das Clavier nicht einmal anzuwenden.

Ich habe den Vergleich beider Instrumente weiter durchgeführt, zunächst um seiner selbst willen, dann auch um zu zeigen, wie weit das Feld eines Clavierspielers noch immer ist, selbst wenn er mit einem zu vergleichenden Geiger auf derselben Entwickelungsstufe steht: sie können Beide vom Ausgangspuncte gleichweit sein, und doch kann der Clavierspieler noch einen weitern Weg vor sich haben, wenn er was Rechtes ist. Dieser weitere Weg beruht nicht im Technischen an sich, sondern in der Großartigkeit des zu bewältigenden musikalischen Ideenstoffes; es resultirt hieraus: daß ein Clavierspieler, im Vergleiche mit einem ihm ebenbürtigen Geiger, im speciellen rein musikalischen Sinne die größere Bedeutung für sich hat; — denn er hat es mit mehr Musik — ja, gewissermaßen mit der Gesammtmusik zu thun. Ist doch das Clavier ein eigentliches Componisteninstrument, für das mancher Meister (z. B. Beethoven in den Sonaten Op. 106 u. a.) unwillkürlich symphonische Gebilde schafft. Ob die Existenz des Claviers oder der Geige für die Gesammtmusik wichtiger sei, ist leicht zu entscheiden: man nehme einmal an, es sollten sämmtliche Instrumente auf-

hören, bis auf Eines. Welches sollte dies Eine sein — wenn kein „begleitendes" zweites Instrument bliebe? — Nur allein das Clavier kann allen Ideen zugänglich sein, weil es im Besondern für keine einzelne Ideenart ist.

Man muß das bisher Gesagte einsehen und musikalisch im allgemeinern Sinne sein, um den Ausspruch richtig zu verstehen: daß uns der Clavierspieler v. Bülow künstlerisch schwerer ins Gewicht fällt, als der Geiger Laub, obschon Beide gleich hoch stehen und obschon dieser mehr Eindruck auf das Gemüth macht und an sich abgeschlossener ist, als jener; — dagegen wirkt v. Bülow auf den ganzen Musikgeist, in welchem das „Gemüth" als Theil aufgegangen ist und folglich nicht für sich berührt gefühlt wird. Das ist eine höhere Wirkungsweise, die eben darum Manchen fremder ist, weil eine gleiche Bildung und harmonische Einheit aller Seelenkräfte dazu gehört, die nicht allzuhäufig angetroffen wird. Dies ist auch der Grund, warum selbst sehr gebildeten musikalischen Leuten die gefühlvolle und gemüthliche Musik über alle Musik geht. Wer letzteres aber unterschreibt, der stürzt bedeutende Kunstwerke (z. B. von Seb. Bach) von ihrer Höhe herab in das Nichts.

Indem ich den Wunsch ausspreche, daß ich mit Obigem nicht mißverstanden sein möchte, und indem ich noch eigens sage, daß ich nicht etwa den Clavierspieler höher achte als den Geiger, sondern daß mir Beide (wie jedem vernünftigen Musiker) gleich lieb sind, — komme ich auf unsere zwei hochverehrten Künstler als Einzelne zu sprechen.

(Schluß folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Der Rühl'sche Verein gab im October als Concert Gluck's „Alceste" und Händel's oratorische Cantate „Das Alexander-Fest". Die Solisten waren die Damen Veith und eine unserer begabtesten Dilettantinnen Frl. L. und die HH. Baumann, Hill, Zimmermann und Leser. In dem Einmischen einer Oper auf oratorischem Gebiet glaubt der Beobachter den kühnen, so rasch sich aufschwingenden Geist dieser noch jungen Anstalt zu erblicken, ein Geist, welcher derselben ein so schnelles Renommée verschafft hat und ein so günstiges Prognostikon stellt. Auch dürfte in diesem Einmischen ein nachahmungswerther Uebergang zu finden sein, da solche ältere Opern dem Publicum auf der Bühne selbst oft gänzlich unbekannt bleiben. Was nun die Wahl beider hier angeführten Werke betrifft, so finden wir sogar eine gewisse Beziehung darin, indem sie zwei verschiedene Kunstperioden in dem Leben ihrer Meister bezeichnen; „Alceste" als Renovation des damaligen Opernwesens (1776) und „Das Alexander-Fest" als Uebergang aus der Oper in das Oratorium. Man kann selbst beide Werke hintereinander hören, ohne in seiner oratorischen Andacht gestört zu werden. Doch möchte ich zu einer Wiederholung derselben, ungetrennt, nicht rathen. Bei der langen Dauer müssen am Ende die letzten Nummern verlieren.

Das „Weihnachtsoratorium" (die vier ersten der sechs Weihnachtscantaten) von Seb. Bach im Jahre 1734 componirt, wurde im verflossenen November in unserer deutsch-reformirten Kirche vom hiesigen Cäcilienverein mit all der frommen Weise, geistigen Kraft und tonischen Einheit gegeben, wodurch sich dieses Institut von jeher auszeichnet, und in diesem Sinne nunmehr wie eine Granitsäule unerschütterlich dasteht. Hr. Messer hat das Verdienst, dieses Prachtwerk hier zum erstenmale zur Aufführung gebracht zu haben, und der Erfolg war um so mehr ein tief empfundener, als nicht minder die kirchlichen Räume zu einer frommen Erhebung wesentlich beitrugen. Mitwirkende waren hier die Damen Nissen-Saloman, Kessenheimer, Quilling und die HH. Pichler und Baumann. In der Bereitwilligkeit beiden Vereinen unsere Opernsänger und das Orchester zu gestatten, dürfte um so mehr ein Zeugniß von der Loyalität des engeren Theaterausschusses liegen, da diese Gunst der Strenge des jüngstaufgestellten Princips widerspricht.

Wer sich nun über das „Weihnachtsoratorium" genauer unterrichten will, sei auf das Vorwort von Wilhelm Rust verwiesen, welches der von der Bachgesellschaft herausgegebenen Partitur vorausgeht; oder auch auf das, was C. Th. Mosevius in den Textbüchern zu seinen Aufführungen dieses Werkes, und in seiner besonderen Abhandlung: „Joh. Seb. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen" zum Verständniß gegeben hat. Wer es sich bequem machen will, lese die Didaskalia vom vorigen Monat, oder suche sich von hier aus den gedruckten Text dieser vier Cantaten zu verschaffen, welchem ein sehr gediegenes und jenen Quellen entnommenes Excerpt vorausgeht. Auch eine Wiederholung dieses Werkes gleich der „Alceste" wird von vielen Seiten gewünscht.

Und nun zu den Programmen unserer bisher gegebenen vier Museen. Neben den Symphonien: Beethoven C moll und A dur und Mozart G moll, hebe ich die dritte von Jacob Rosenhain „Frühlingsklänge" hervor, die mehr das Gemüth bewegt, als die Sinne aufregt. Wir finden tiefes Gefühlsleben mit Wissen und oft recht originellen Erfindungen gepaart. Alles ist geregelt, geordnet und selbst frappante Uebergänge haben nichts Barockes. Zum Muster hat dem Componisten augenscheinlich die Pastorale gedient Mit einem Wort: Rosenhain componirte seinen Namen. —

Ouverturen von Beethoven, Schumann, Franz Lachner und Cherubini.

Den Gesang vertraten: Frau Nissen-Saloman (Erste Scene der Ilia aus „Idomeneo".) Frl. Peters (Arie aus „Oberon"). Frl. Charlotte v. Bournonville (Arie der „Vitellia) und Hr. Pichler (Arie aus „Hans Heiling" und „Der Wanderer"). Ferner sangen die Genannten Lieder von J. Rosenhain, Mendelssohn, Marschner u. A. Von Instrumentalisten ist zuerst Vieuxtemps zu nennen. Er spielte sein Concert in A dur und ein „Märchen" für die Violine, ebenfalls eigner Composition. Hr. E. Singer (Großh. Weimar'scher Kammervirtuose) spielte Concert von Paganini und Csárdás (ungarischer Nationaltanz) von ihm selbst componirt. Stolzes, kühnes Genre, dabei sangvolles Adagio. Nomen et omen. Hr. H. Brinkmann: Violoncellconcert von Goltermann und Phantasie von Servais. Schwungvolle Bogenführung, nobler Ton und zum Herzen sprechender Vortrag. Sichtbares Selbstvertrauen trägt die Sicherheit seiner Mechanik in uns über. Beiden Virtuosen wurde großer Beifall. Goltermann's Concert in der neueren Form ineinanderfließender Sätze, scheint das Resultat gediegener, auf Mendelssohn'schem Grunde gebauter Schule. Intensive Kräfte bei ruhiger Fassung und interessant beschaulicher Erfindung. Eine achtungswerthe Arbeit, die ohne hinzureißen befriedigt und oft wohlthut. Jacob Rosenhain. Das Mozart'sche Clavierconcert in D moll, mit meisterhafter Zergliederung, geistigem Verständniß und deshalb ohne alle Prätention oder Koketterie mit Künstlerwürde vorgetragen. An Salonstücken spielte er eine Cantilena, innerer Kampf und Sylphentanz. Wenn sich die meisten neueren Salonstücke gleichen, wie die meisten Lieder es thun, so tragen in der That Rosenhain's Episoden eigenes Gepräge. Sein Sylphentanz z. B. bedürfte keines Commentars. Daß J. Rosenhain sich auch als tapferer Virtuose bewährte und allgemeine Acclamation hervorrief, bedarf keiner besondern Erwähnung. Das einzige Instrumental-Ensemble in diesen vier Museumsconcerten war das Beethoven'sche Quintett für Piano, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, von den HH. H. Levi (aus Mannheim), Baumann, Mehner, Göbel und Siegel mit großer Ehrfurcht vor ihrer Aufgabe vorgetragen.

Diese kurz angedeuteten Skizzen bekunden nichts destoweniger den Gang und Geist der Museumsprogramme und ersehen wir daraus, daß Beethoven und Mendelssohn noch stets die herrschenden Götter sind und mehr protegirt werden, als sich mit dem vielseitigen Verlangen nach Mehrseitigkeit verträgt.

Erasmus.

„Der Barbier von Bagdad".

Komische Oper in 2 Acten. Text und Musik von Peter Cornelius.

(Zum erstenmal aufgeführt in Weimar, den 15. December 1858.)

Besprochen von Felix Dräseke.

(Schluß.)

Dennoch ist es, wie schon bemerkt, Cornelius vollkommen gelungen, das musikalische Drama auch auf diesem Felde an die Stelle der alten Opernschäden zu setzen, ja mehr noch, überhaupt für eine bestimmte Form der späteren komischen Oper Grundlagen zu gewähren. Und die zu überwindenden Schwierigkeiten waren äußerst bedeutend. Ist es doch erst ein Jahrzehnt her, daß Flotow zeigte, wie in der komischen Oper der Dialog vermieden werden könne. Ein Unternehmen, wofür in der That der sonst gerade nicht neuerungslustige Componist des „Stradella" den besten Dank verdient, welches jedoch gleicher Zeit auch zeigt, wie wenig man diesem Genre der Bühnenmusik dramatische Wirkungsfähigkeit zutraute. Zwar haben immer nur diejenigen Werke Glück gemacht, welche neben ansprechender Musik auch ein interessantes Sujet aufzuweisen hatten. Allein letzteres hatte stets eine ganz isolirte Stellung. Es sprach seiner selbst willen an, und wurde von der Musik nur insofern getragen, als diese manchmal die einzelnen Personen treffend charakterisirte, hier und da auch, obwol selten, die Situationen illustrirte. Doch dachte man nie daran, daß gleich Wagner ein Componist mit Glück unternehmen könne, einen ganzen Stoff musikbedürftig und musikerfüllt hinzustellen.

Und doch war jetzt (es mahnt mich allerdings an das Ei des Columbus), als ich die Erfüllung sah, der Gedanke mir nahe, wie mittelst des einzigen Satzes von Wagner: dichtet nur das, was Musik verträgt, das Geheimniß der Reform auch hier an den Tag kommen mußte! Die zum Theil entsetzlich unmusikalischen Texte eines „Wildschütz", „Postillon", „Nordstern" und anderer Pfiffigkeits- und Dummheitsopern nöthigten die Tonkünstler entweder zur trivialen und uncharakteristischen Composition, oder zur Ergreifung des gesprochenen Dialoges, der alles musikalischer Illustration Widerstrebende aufzunehmen hatte, aber die Möglichkeit einheitlicher Wirkung natürlich von vornherein ausschloß. Betrachten Sie jedoch den Text des „Barbiers", wie ich denselben Ihnen im Anfange meines Berichtes erzählte, und fragen Sie sich, ob nicht in ihm allein schon die Gewähr zu lesen für Einführung der Wagner'schen Reform auch auf dem entfernteren Gebiete? Die Witze sind in ihren Hauptursachen immer auf rein menschliche Eigenschaften, wie Geschwätzigkeit, lächerlichen Stolz, Ungeduld und andere mehr zurückzuführen, die rein musikalisch sehr gut ausgedrückt werden konnten; und was die Hauptsache und das Entscheidende für künftige Arbeiten, sie allein

nehmen nicht alles Interesse in Anspruch. Die rein lyrischen Momente, wie ich schon früher bemerkte, gelangen mit Glück zu ausgedehnter Vertretung, in der Idee der Liebe liegt der Hauptangelpunct des Stückes. — Es bedurfte nun nur noch eines eifrigen Studiums der Wagner'schen Werke, um ausgerüstet mit solchem Humor, solcher Virtuosität der Charakterzeichnung, solchem Schönheitssinn, wie sie schon oben als Merkmale der Cornelius'schen Muse erwähnt wurden, zu bewerkstelligen, was vor 10 Jahren jedenfalls für ein Ding der Unmöglichkeit erklärt worden wäre.

Um nun noch eine vom Wagner'schen Princip abhängige, speciell musikalische Frage: die formelle Gestaltung der Oper, zu berühren, so glaube ich oben bereits erwähnt zu haben, daß auch der Componist des „Barbier von Bagdad" mit der alten Eintheilung in einzelne Nummern gebrochen, blos Scenen gedichtet und in Musik gesetzt habe. — Es mag hier aber auch noch hinzugefügt werden, daß er nicht blos den zerstörenden Wagner zur Richtschnur genommen, sondern auch das Geheimniß des Neubaues kennen gelernt. Die große eminente Kunst des Meisters, im Großen, Ganzen zu formen, hat unser Freund und Gesinnungsgenosse wol erfaßt, in ihren Ursachen studirt, und in einer freien, seiner eigenen Persönlichkeit entsprechenden Weise zum Ausdrucke gelangen lassen.

Somit könnte ich meine Betrachtung der künstlerischen Individualität von P. Cornelius für beendet ansehen. Daß dieselbe der Originalität nicht entbehrt, leuchtet eigentlich schon aus der gleichmäßigen Einwirkung der drei großen Meister der Neuzeit auf seine schöpferische Muse deutlich genug hervor. Denn nur wer einem einzigen Meister Einwirkung auf seine eigene Entwicklung gestattet, einer einzigen künstlerischen Größe sclavisch nachzustreben sich bemüht, läuft Gefahr, sich seines eigenen Selbst zu begeben. Wer jedoch, wie der Schöpfer des „Barbier von Bagdad", von drei so gänzlich verschiedenen Genies, wie Berlioz, Wagner, Liszt, zu lernen, deren verschiedenartige Einwirkungen zu amalgamiren, und mittelst derselben seine eigene Begabung zu läutern versteht, wird zum mindesten als Individualität neu erscheinen, und somit das Recht zur Production im vollsten Maße beanspruchen können. Soviel, scheint mir, müsse Cornelius ohne weiteres zugestanden werden, abgesehen davon, daß, wie zu hoffen steht, großartigere spätere Werke uns nöthigen dürften, ihm eine noch mehr als blos individuelle Bedeutung zu vindiciren. Wenn man Liszt als modernen Mozart ansehen kann (wenigstens glaube ich dies meiner Ueberzeugung gemäß aussprechen zu dürfen), so möchte unserem Freunde vielleicht einmal die Rolle eines neuen Cherubini aufbewahrt bleiben.

Es stünde mir nun eigentlich noch als gewissenhaftem Berichterstatter zu, — die Oper in ihren einzelnen Musikstücken zu verfolgen. Aber theils Ihr Ruf nach Kürze, welcher den Verfasser der Comala-Artikel nicht allein bedrohte, theils der Umstand, daß eine neue Bearbeitung des Werkes in Aussicht steht, und die Leser des Blattes durch die neulich erfolgte Beigabe des reizenden Terzettes eine glänzende Stylprobe in Händen haben, läßt mich dies Unternehmen auf eine spätere, ruhigere Zeit verschieben. Nur dem Namen nach mögen darum die hervorragendsten Nummern des Werkes angeführt werden. Zuerst die reizende, meisterhaft instrumentirte Ouverture, die mit einer höchst komischen Cadenz der Baßposaune abschließt, dann das geniale, theilweise canonisch gearbeitete Duett zwischen Bastana und Nureddin, die Ghasele des Barbiers, sowie sein humorvoller Monolog (Was hat euch Brüder, in den Tod getrieben? Liebe!), das reizende Terzett im zweiten Acte, den charakteristischen Muezzinruf, die duftige, poetische Liebesscene, das Ensemble an der Kiste (Weh! Mustapha), sowie schließlich das Ensemble Salam Aleikum am Ende der Oper.

Um auch der Aufführung noch mit einem Worte zu gedenken, so sei vor allen Frau v. Milde, dieser größten aller jetzigen darstellenden Sängerinnen gedacht. Ihre Margiana war eine herrliche, poetisch duftige Leistung, welche den Componisten zu innigstem Danke verpflichten mußte. Hr. v. Milde als Chalif hatte nicht viel zu singen, auch lag ihm die Partie viel zu tief, doch stellte er dieselbe mit der ihm eignen Noblesse und Würde dar. Hr. Caspari (Nureddin) leistete besonders im zweiten Acte sehr Anerkennenswerthes, ebenso war Frl. Wolf eine sehr befriedigende Bastana; Hr. Knopp aber, der lyrische Tenor der Weimar'schen Bühne, excellirte geradezu als Cadi. Der Träger der Hauptpartie, Hr. Roth, hätte wohl etwas belebter spielen mögen; auch war derselbe stimmlich sehr indisponirt, so daß der Wunsch nahe lag, den sonst sehr gut renommirten Sänger behufs gerechterer Würdigung, zum zweiten Male in dieser Rolle zu hören.

Am Schluß meiner Besprechung angekommen, kann ich nicht unterlassen, Cornelius nochmals zur schleunigen Bearbeitung und Zusammenziehung des reizenden, genialen Werkes aufzufordern. Denn nach einem so großen Zeitungsscandale dürfte die einfache Vorführung seiner Tonschöpfung am allergeeignetsten sein, das Publicum aufzuklären über das Gewebe von Lügen, Verleumdungen und Gemeinheiten, mit welchem gewisse Leute den ohnehin nicht ebenen Weg eines in die Oeffentlichkeit tretenden Tonkünstlers von vornherein zu versperren gedachten.

Felix Dräseke.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Im 7. Concert der Euterpe (1. März) kamen außer der „Egmontouverture" und Mendelssohn's A dur-Symphonie, die Solovorträge von zwei bekannten hiesigen Kräften zu Gehör. Frl. Auguste Koch sang Scene und Arie aus der Oper „Antigono" von Righini und Lieder von Schubert und Marschner. Wir erkennen aus der Wahl der ersteren Arie mit Recht das verständnißvolle Streben an, die Einförmigkeit des hiesigen Gesangrepertoirs zu unterbrechen. Die älteren italienischen Opern, auf welche Frl. Koch nach wiederholten Vorträgen zu schließen, ihre besondere Aufmerksamkeit gerichtet hat, bieten allerdings eine reiche Quelle für unbekannte, in rein gesanglicher Beziehung besonders dankbare Musikstücke, wenn wir auch stellenweise nur mit historischem Interesse den formellen Expositionen dieser Arien folgen können. Wenn nicht eine ganz besonders ausgeprägte Charakteristik, oder eine hervorstechende Virtuosität zur Darstellung kommt (wir erinnern an Frau Viardot-Garcia und die Graun'sche Brittanicusarie), werden die Erfolge mit diesen fremdartigen Musikstücken nicht nachhaltiger Art sein. Die Zusammenstellung eines neuen Gesangrepertoirs für die Concertbedürfnisse aus den Meisterwerken der alten Zeit bis auf die neueste, wäre ein dankenswerthes und höchst zeitgemäßes Unternehmen. Die anerkannt guten musikalischen Leistungen von Frl. Koch fanden gebührenden Beifall. Hr. Arno Hilf, der als Mitglied des Orchesters schon mehrmals mit Solovorträgen aufgetreten ist, spielte das Concert Nr. 7 von Spohr und Le Streghe von Paganini. Seine Leistungen tragen den Charakter der Solidität, Reinheit und Sicherheit der Technik, weniger tritt die poetische Inspiration hervor, die Seite, welche erst die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten künstlerisch berechtigt erscheinen läßt. Der bescheidene junge Künstler fand freundlichen Beifall und wurde nach beiden Stücken gerufen. 6.

Gera. Unser neuer städtischer Musikdirector W. Herfurth, bisher in Leipzig, gab am 25. Febr. sein Antrittsconcert, und wir haben alle Ursache, mit dieser Introduction zufrieden zu sein. Das Programm brachte als Hauptwerk Schubert's C dur-Symphonie, außerdem waren in Frl. E. Wigand und Hrn. Arno Hilf aus Leipzig zwei renommirte Gäste zur Mitwirkung gewonnen worden. Frl. Wigand hat bereits bei ihrem ersten Auftreten in einem Euterpeconcert dieser Saison in d. Bl. eine sehr anerkennende Würdigung erfahren. Ihre Vorträge (Recitativ und Arie aus „Figaro" und Lieder von Schubert und Schumann) fanden auch hier den allgemeinsten Beifall. Die Vorzüge einer vortrefflich geschulten Ausbildung und eines frischen und kräftigen Organs sichern der jungen Künstlerin überall wohlverdiente Erfolge. Hr. Hilf spielte Lipinski's Militärconcert und „Le Streghe" von Paganini, seine große Fertigkeit und Bravour in Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten, sowie die Reinheit und Correctheit seines Violinspiels fanden ebenfalls laute Anerkennung. Die Orchestervorträge, neben der Symphonie noch die Euryanthen-Ouverture und Mendelssohn's Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum", waren durchaus tüchtiger, für unsere musikalische Zukunft vielversprechender Natur.

Hamburg. Im Concert des Hamburger Musikvereins kamen am 23. Februar zur Aufführung: Beethoven's 9. Symphonie, die 3 ersten Sätze, R. Wagner's Duett aus der Oper: „der fliegende Holländer" (Hr. und Frau v. Milde) Hummel's Concert in H moll Largo und Finale (Hr. Hafert) Scene der Julie mit Frauenchor aus der „Vestalin" (Frau v. Milde), 4 Lieder von Dessauer, Mendelssohn und Schubert, und zum Schluß die Ouverture zu: „Zauberflöte". Das Wagner'sche Duett hat viele Freunde, namentlich in der ersten Hälfte durch die darin hervortretende Poesie gewonnen, während allerdings die letzten Allegrosätze sich nicht ganz auf derselben Höhe halten. Der Vortrag des Milde'schen Ehepaares war künstlerisch vollendet und geeignet, lebhaften Genuß zu erzeugen, da man endlich einmal gebildete Sänger hört. — Hr. Otten dirigirte die Symphonie und Ouverture aus dem Gedächtniß.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Feri Kletzer gab am 1. März in Braunschweig ein eigenes Concert mit günstigem Erfolg. Er spielte u. a. mit dem Kammermusikus Blumenstengel und dem Pianisten Partzsch Mendelssohn's Trio in C moll.

Frl. Lina Ramann hat in ihrem Musikinstitute zu Glückstadt eine regelmäßige Folge von wöchentlichen Matinéen eingerichtet, in welchen selten gehörte Werke, besonders der neuen und neuesten Zeit im Clavierarrangement zu Gehör kommen sollen. Das erste Programm enthielt beispielsweise Liszt's „Orpheus", und Schumann's „Stücke im Volkston" für Clavier und Violoncello.

H. v. Bronsart und Dionys Pruckner waren zum Besuch in Weimar anwesend. Letzterer ist seit kurzem am Musikinstitut von Lebert und Stark in Stuttgart als Lehrer des Pianofortespiels engagirt. H. v. Bronsart spielte in Weimar neuerdings in zwei Hofconcerten.

Ein neuer Harfenvirtuos ist in Berlin aufgetaucht, ein Hr. Henry Binfield aus London, welcher im Concert von Radecke und in einer Soirée des Domchors mit eigenen Compositionen sich producirte. Daß dieser Herr zu Anfang der Londoner Concertsaison sein Vaterland verläßt, um sich am Ende der deutschen Saison bei uns einzuführen, scheint kein besonders glückliches Prognostikon.

H. v. Bülow spielt am 17. März im 6. Abonnementconcert zu Zwickau.

Am 25. spielte Jaell bereits wieder in Amsterdam im Felix Meritis Concert; Händel's Variationen und Schumann's A moll-concert erregten Furore. Bis zum 12. Mai wird Jaell noch in Holland verweilen und giebt in dieser Zeit fast täglich Concerte, im Haag, Rotterdam, Amsterdam, Arnheim, Leyden u. a. O. Nach Beendigung dieser Kunstreise geht derselbe wieder auf einige Wochen nach Hannover.

Joachim spielte am 28. Febr. in Utrecht ebenfalls in einem Studentenconcert. Er wird aber in keiner anderen Stadt Hollands diesmal auftreten.

Frau Clara Schumann befindet sich gegenwärtig zu Concerten in Dresden. Sie wird im Laufe der nächsten Tage hier in Leipzig erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. In den von Dr. Leopold Damrosch in Breslau geleiteten Orchesterconcerten kamen von Liszt's symphon. Dichtungen bis jetzt die „Préludes", die „Festklänge" und die „Ideale", sämmtlich mehrmals, die „Préludes" dreimal zur Aufführung. „Prometheus" u. a. ist in Vorbereitung.

Das Concert des Organisten und Seminarmusiklehrers Franz Rein zu Eisleben am 7. März gehörte zu den genußreichsten künstlerischen Thaten daselbst. Das Programm enthielt Beethoven's Ouverture Op. 115 und Clavierconcert Es dur, gespielt vom Concertgeber, Morgengesang der Barden aus „Comala" von Sobolewski, Mendelssohn's Violinconcert (1. Satz), vorgetragen von Hrn. Posse, sowie einem Solovortrag des Flötisten Hrn. Michelmann, endlich sang Frl. A. Koch aus Leipzig Lieder von Mendelssohn und Schumann und die

Partie des Loreley aus Mendelssohn's gleichnamigen Finale. Hr. Rein studirt gegenwärtig die „Schöpfung" für das nächste Concert im Mai ein.

Im 6. Abonnementconcert zu Aachen kamen unter Leitung von Wüllner Schumann's Ouverture zu „Genoveva", Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern", Lachner's „Festouverture" und Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" zur Aufführung. Zu letzterem Werke hatte der Dichter Sternau eine neue Textunterlage geliefert, „zur Verherrlichung Beethoven's". Concert-M. F. Wenigmann spielte Spohr's Gesangscene. Zur Händel-Feier am 14. April bereitet man die festliche Aufführung des „Judas Maccabäus" im Theater vor.

In dem jährlichen Aschermittwochsconcert der königl. Capelle zu Dresden kam diesmal Reissiger's Oratorium „David" und Beethoven's A dur-Symphonie zur Aufführung.

Der Flügel'sche Gesangverein zu Neuwied führte am 1. März die Schöpfung" auf.

Zu der Händelfeier in München ist das Oratorium „Jephta" bestimmt.

In Wien wird in einem Orchesterconcert von Hellmersberger am 6. April Rubinstein's Oratorium „das verlorene Paradies" zur Aufführung kommen.

Neue und neueinstudirte Opern. Verdi hat sich einen besonderen Spaß gemacht und Auber's „Gustav oder der Maskenball" noch einmal componirt, um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen. Die erste Aufführung fand in Rom statt und machte natürlich Furore.

Flotow hat für die Pariser Bouffes parisiens eine Operette „Veuve Gamus" geschrieben, die dort bereits zur Aufführung gelangte. Nach seiner „Martha" ist nun auch „Stradella" ein willkommener Gast in Frankreich. Warum hat Flotow nicht immer nur für Paris componirt? Die Natur hatte ihn von jeher dafür bestimmt, und uns hätte er dadurch manches Experiment ersparen können.

In Paris ist eine ganze Reihe neuer Opern im Anzug. Meyerbeer läßt am längsten auf sich warten und wird wohlweislich zuletzt kommen. Vor der Hand hält er unendlich lange und unzählig viele Orchesterproben und läßt die Journale sich um den Titel seiner Oper streiten, deren drei zu beliebigem Gebrauch cursiren.

Gounod's „Faust" wird in diesen Tagen gegeben; die erste Aufführung von Félicien David's „Herculanum" ist bereits erfolgt. Moritz Hartmann machte dafür Reclame in der „Kölnischen Zeitung" und lobt das Ballet!

Musikalische Novitäten. Die thätige Musikhandlung von T. F. A. Kühn in Weimar hat in diesen Tagen wieder eine bedeutende Novitäten-Versendung unternommen, welche treffliche Werke enthält. Wir heben daraus hervor: „Festgesang" von Liszt, Text von Hoffmann v. Fallersleben (zur Eröffnung der 10. allgem. Lehrerversammlung); sechs Lieder von Eduard Lassen; zwölf Lieder von Leopold Damrosch; drei Tanzcapricen von Carl Stör; Phantasie-Impromptu von Louis Jungmann rc.

Literarische Notizen. Die Buchhandlung von J. A. Stargardt zu Berlin hat das Verzeichniß musikalischer und hymnologischer Bibliotheken, welche nächsten 15. April zur öffentlichen Versteigerung kommen sollen, erscheinen lassen. Wir haben bei der Durchsicht namentlich auf dem Gebiet der ältern Opern- und geistlichen Musik, sowie der Volksliedersammlungen manche werthvolle und seltene Werke, auch handschriftliche Compositionen und Autographen von Mozart u. a. darin gefunden.

Liszt's längst erwartetes Werk über „die Musik der Ungarn und Zigeuner" befindet sich gegenwärtig im Druck. Es erscheint in drei Sprachen, französisch, deutsch und ungarisch zugleich.

Vermischtes.

Gesanglehrer Dr. Schwarz hielt im Tonkünstlerverein zu Berlin einen wissenschaftlichen Vortrag über Garcia's Gesangunterrichtsmethode im Verhältniß zu den neuesten laryngoskopischen Resultaten, der lebhafte Anerkennung fand.

Der Braunschweiger Männergesangverein hat, wie bereits der Wiener vor mehreren Jahren, die löbliche Einrichtung getroffen, den Componisten einer jeden zum ersten Male öffentlich aufgeführten Composition für Männerstimmen 1 Ducaten als Ehrensold überreichen zu lassen.

Nach einer Bekanntmachung des Händel-Comité's in Halle ist es namentlich wegen längerer Krankheit des Bildhauers Heidel nicht möglich, den ursprünglich auf den 14. April, den Todestag Händel's festgesetzten Termin zur Enthüllung seines Denkmals einzuhalten, derselbe ist vielmehr bis auf Weiteres hinausgeschoben worden, dürfte aber jedenfalls spätestens auf den 2. Juli fallen. Die bisherige Gesammteinnahme beträgt 5320 Thlr. es bleibt sonach immer noch ein beträchtliches Deficit.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 13. — Den 25. März 1859.

Inhalt: Recensionen: Gust. Jansen, Op. 20; Rob. Pflughaupt, Op. 4. — Aus Prag. — Aus Dresden (Fortsetzung und Schluß). — Aus Königsberg (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Salon- und Unterhaltungsmusik.

Lieder und Gesänge.

Gustav Jansen, Op. 20. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Hamburg, Fritz Schuberth. (Nr. 1. 2. 3. 5 à 5 Ngr., Nr. 4. 6 à 7½ Ngr.)

Mit Bangen und Widerwillen geht man jetzt wol an die Durchsicht neuer Liedererscheinungen, denn zu viele der unreifen, ungenießbaren Früchte drängen sich auf den Markt der Oeffentlichkeit. Denen gegenüber gewährte die Bekanntschaft obiger ein ungetrübtes Interesse. Ahnte man auf den ersten flüchtigen Blick eine Charakter- und Familienverwandtschaft mit Taubert's Kinderliedern, so tritt gar bald die Ursprünglichkeit und Berechtigung dieser hervor. Basiren sie mehr oder weniger auf dem Typus des Volksliedes, so erheben sie sich wieder in edlen Zügen über die nächsten Anforderungen ihrer Bedeutung. Wie den Dichtungen (von Klaus Groth, in plattem und hochdeutschem Dialekt) wohnt auch dem musikalischen Ausdrucke eine wohlthuende Frische inne, und stehen beide Elemente in dem richtigen Einklange der Empfindung. Die Melodien, durchweg gut sangbar, halten sich im Bereich bequemer Stimmlage und beobachten treulich den Accent der dichterischen Declamation. Meist selbstständiger Natur, trägt die Begleitung wesentlich dazu bei, den Ausdruck der Singstimme zu verstärken und zu charakterisiren, ohne dabei ein dominirendes Gepräge anzunehmen. Auf einzelne der Lieder können wir nicht vorzugsweise aufmerksam machen, da sie alle die schönste Befriedigung hervorgerufen. Dergleichen Gesangsnovitäten verdienen ehrende Beachtung.

Rob. Pflughaupt, Op. 4. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Weimar, Kühn. 20 Ngr.

Der schätzenswerthe Pianist, von dem bereits mehrere Claviercompositionen in brillantem Salonstyl bekannt geworden, erfreut uns hier mit einem Heft von Gesängen; denn nicht alle halten sich in streng formeller Liedconstruction. Gehören diese Resultate auch noch in das erste Stadium schaffender Muse, so tragen sie doch ein Zeugniß von guter Befähigung und edlem Streben an sich, und lassen nicht selten einen guten Keim von Erfindung und namentlich harmonischer Wirkung aufsprossen. Es berechtigen diese Erstlingsgaben zu höhern Hoffnungen für die Zukunft des Verfassers, sei er auch noch auf diesem Gebiete im Werden seiner Entwickelung begriffen. In den meisten der Gesänge spricht sich reichlich Empfindung und poetisches Verständniß aus, und wird das Interesse durch wirksames modulatorisches Geschick gehoben. Nr. 1 „Du bist wie eine Blume" möchte bei seiner Kürze am meisten gefallen und wol geeignet sein, die Leistungen des Verfassers vortheilhaft zu introduciren, während das Schlußlied: „Abschied von Heine" sich zu einer freiern Entfaltung erhebt und in kühnen Zügen den Verfasser gewissermaßen als „Weimaraner" kennzeichnet.

R. Viole.

Aus Prag.

Ich will Ihnen von einem musikalischen Feste berichten, das von den Hörern der Medizin an unserer Universität, zur Lust aller Freunde wahrer Kunst, zum Schrecken und Aerger der Kunstfinsterlinge und zum Nutzen und Frommen eines Fonds für Unterstützung mittelloser Rigorosanten, am 12. März veranstaltet wurde. Die artistische Leitung dieses „Medizinerconcertes" übertrug man mit ebenso seinem als richtigem Tacte dem Hrn. H. v. Bülow und bot uns dadurch zugleich die längst erwünschte Gelegenheit, den doppelten Wirkungskreis dieses genialen Künstlers, nämlich als Dirigent und Clavierspieler, kennen zu lernen und zu bewundern. Als Dirigent einerseits brachte er durch seine begeisterte Energie, durch seine Festigkeit und Sicherheit und durch sein tiefes Verständniß alle zur Aufführung bestimmten Orchesterwerke zur vollen Geltung; mit seinem unbeschreiblichen Spiele andrerseits entzückte er Alle, die nur immerhin Sinn und Gefühl für das Edle und Schöne besitzen. Das Concertprogramm selbst, dessen Zusammenstellung überall die ordnende Künstlerhand verrieth, bestand aus Werken der drei Beherrscher der Gegenwart und Zukunft, namentlich brachte dasselbe von Berlioz: die prachtvolle Ouverture zu „Benvenuto Cellini"; von Liszt: zwei symphonische Dichtungen und zwar „die Festklänge" und „Mazeppa"; von Wagner hörten wir „Eine Faustouverture" und das Vorspiel zum ersten Acte von „Tristan und Isolde", das durch die besondere Güte des Tondichters unter allen Orten zu allererst in Prag aufgeführt ward. An der „Faustouverture" bewundern wir die Tiefe der Auffassung, mit der Wagner das innerste Wesen, den eigensten Gehalt der Faustsage in Tönen wiedergegeben hat, wir bewundern ferner die Sicherheit und Consequenz im organischen Ausbau dieses Tonstücks und die Klarheit der Form, die trotz des subjectiven Problems immer vorherrscht, möge auch mancher berliner recensirende Polonius gegen solche Ansichten protestiren oder auch der „wienerische" Nicolai redivivus, Erfinder und Hüter des unmusikalisch Schönen, seine „officiellen" Giftartikel gegen das Werk schleudern. Der Eindruck, den diese Ouverture auf das Publicum machte, konnte bei der trefflichen Aufführung unter Bülow's begeisternder Leitung nur ein erhebender und großartiger sein. In der Einleitung zu „Tristan und Isolde" schildert der Tondichter mit den lebendigsten Farben jene glühende und verzehrende Liebessehnsucht, aus der alle dramatischen Conflicte in dieser erschütternden Liebestragödie entspringen, wir ahnen das unglückliche Verhängniß, das einer schweren, dunklen Gewitterwolke gleich, über den Häuptern der beiden Helden sich zusammenzieht und ihre Liebe in Leid verwandeln wird. — Die gebildeten Prager hatten dies neueste Werk des von ihnen heißverehrten Meisters schnell erfaßt und forderten es zur Wiederholung; es konnte jedoch diesem Wunsche aus übergroßem Mangel an Zeit nicht willfahrt werden.

Zum Schlusse erlauben Sie mir Ihnen noch zu melden, was H. v. Bülow spielte. Er kam, spielte die „Große Fantasie" von Franz Schubert (Op. 15) für Piano und Orchester symphonisch bearbeitet von Franz Liszt und die „Ungarische Rhapsodie" desselben Meisters für Piano mit Orchesterbegleitung — und feierte die glänzendsten Triumphe; wurde unzählige Male gerufen und sobald er nur am Clavier erschien, jubelte ihm das Publicum im wahren Sinne des Wortes entgegen. Etwas mißlicher stünde die Sache, wenn ich Ihnen nun auch sagen sollte, wie denn eigentlich Bülow gespielt habe? Es wäre zwar nicht schwer, sein Spiel negativ zu bestimmen und beiläufig zu sagen: B. spielt nicht wie Jener, der ein Clavier-Renz ist, oder er spielt nicht wie dieser, der ein Clavier-Barnum ist u. s. w.; doch nicht leicht ist es auf positive Weise die Eigenschaften seines Spieles, die ebenso viele Vollkommenheiten sind, aufzuzählen. Man könnte z. B. hinweisen auf die Fülle und Kraft und dann wieder auf die Zartheit und den Adel seines Spieles, man könnte jenes weise Maßhalten, das ein untrügliches Zeichen vollendeter Künstlerschaft ist, hervorheben, man könnte ferner aufmerksam machen auf jene Objectivität und edle Selbstverleugnung, mit der er den vorzutragenden Werken bis aufs kleinste Detail gerecht wird und jene Art und Weise der Reproduction von Kunstwerken betonen, die unsern Künstler als einen mitproducirenden, mitschöpferischen Geist erscheinen läßt u. s. w. — diese Erforschung und Aufzählung der Vorzüge, die Bülow's Spiel zieren, so lockend sie auch sein mag, wird dennoch eine bloß annähernde Beschreibung und unvollständige Andeutung darbieten, weil man sehr leicht einige feine und doch so wichtige Züge des Gesammtbildes übergehen kann: und überdies läßt sich das, was die genialen Künstler vom Talente unterscheidet, nämlich das Geistige und Ideale, das über dem Spiele Bülow's schwebt, wie der Duft über der Blume, mit kalten Worten gar nicht zum Verständniß bringen, dieses Unbeschreibliche dessenungeachtet charakterisiren wollen, hieße „der Rose Duft verleihen und das Gold vergolden." — Der Erfolg des Concertes war ein glänzender, namentlich waren die Mediciner bedacht, den Künstler, der ihre musikalische Production durch seine Mitwirkung verherrlicht und zu einer der bedeutendsten unserer heurigen Saison gemacht, auf würdige Weise zu ehren, indem sie ihm einen geschmackvoll gearbeiteten Dirigentenstab überreichten. Der Ruf dieses Concertes hatte auch aus Wien einige Musiker und Musikfreunde herbeigelockt, unter ihnen auch Hrn. Daniel Liszt, den Sohn des berühmten Meisters.

Franz Gerstenkorn.

Aus Dresden.

(Fortsetzung und Schluß.)

Von den übrigen Concerten, welche seit dem letzten Berichte statt gefunden ist der Reihe nach das von Frl. Lina Dittmarsch zu nennen, welche sich am 28. Dec. zum erstenmal öffentlich producirte. Es trug diese begabte Schülerin unseres Hofpianisten Hrn. Karl Krägen Beethoven's Trio (Op. 1. Nr. 3), Schulhoff's Trilleretude, Chopin's Fis dur-Notturno, Spindler's Tyrolienne (Op. 72) und ein Duo von Wolff und Vieuxtemps über Themen aus „Don Juan" vor. Frei von Beängstigung, gelang es ihr mit frischem, gesundem Tone den elementaren Anforderungen gerecht zu werden; einer Befriedigung höherer Ansprüche an geistige Reproduction ist bei dem regen Eifer der jugendlichen Künstlerin hoffend entgegen zu sehen. Die Wahl der Duos von Wolff war, der faden Compilation wegen, eine unglückliche; es genüge zu bemerken, daß das Erscheinen des Comthurs von oben herab durch die Geige dargestellt wurde. Frau v. Bock, welche dieser Soirée ihre künstlerische Betheiligung zugesagt hatte, hielt sich ungeachtet bedenklicher Indisposition zu sehr an ihr Wort gebunden, und so wurde durch ihre Liebenswürdigkeit den Tondichtern der gewählten Gesänge (C. Banck, Schumann und Schubert) fast ein größeres Unrecht zugefügt, als der der Künstlerin sehr wohlwollenden Zuhörerschaft.

Frl. Ingeborg Starck aus Petersburg gab am 5. Januar Concert. Der Vortrag des Concert-Allegros von Ch. Mayer (Op. 51) mit Orchesterbegleitung ließ außer Zweifel, daß dieselbe eine wohlgeschulte Pianistin sei, und ihr nicht zum erstenmale ein Orchester zur Seite steht, denn sie fügte ihren pianistischen Hauptantheil der Construction des Instrumentalen sicher entsprechend und musikalisch vorzüglich ein, wodurch die Wirkung der schönen, formgewandten und fließenden Composition sich höchst befriedigend gestaltete. Ohne gerade übermäßige Schwierigkeiten zu bieten, sind doch die Anforderungen an die Execution nicht gering und verlangen eine ausreichende Bekanntschaft der Field-Clementi'schen Schule, in welcher Unsicherheit und Unebenheit um so bemerkbarer sind, je mehr die Compositionen derselben vorzugsweise Glätte der Ausführung beanspruchen. Chopin's Polonaise (Op. 22) zeigte uns der Concertgeberin Vertrautsein mit der neueren Richtung und Vortragsweise. Es ist uns die Auffassung dieses Werkes seiten einer begünstigten Schülerin Chopin's noch in zu gutem Gedächtniß, als daß unser für Frl. Starck günstiges Urtheil eine wesentliche Abminderung erleiden würde, wenn specielle Verehrer dieses Componisten zu Gericht säßen. Einer Rhapsodie von Liszt (Nr. 4) können wir ebenfalls unseren Beifall nicht versagen. Wenn jedoch Frl. Stark ihr Vorhaben, unter Leitung dieses genialsten aller Meister des Piano einige Zeit zu studiren, ausführen sollte, so werden ihr noch zwingendere und imposantere Mittel zu großartiger Darstellung überhaupt und zur Bewältigung derartiger heroischer Aufgaben insbesondere zur Verfügung stehen. Ihr männlich energischer Geist qualificirt für diese Schule. Nicht geringerer Werth ist auf das Compositionstalent der Künstlerin zu legen. Eine Etude, zwei Fugen und Variationen über Themen von Bach in gedrängter stylvoller Ausführung, gaben giltiges Zeugniß von ernsten, erfolgreichen Studien in diesem schwierigen Theile der Tonkunst. In demselben Concerte ließ sich auch der Violoncellist Hr. Feri Kletzer hören. Sein Ton ist groß und edel, sein Vortrag seelenvoll, weßhalb wir ihn lieber in der Cantilene und getragenen Partien, als in rapiden Bravourpiecen vernehmen. Aus diesem Grunde geben wir dem Vortrag des Adagios aus dem Clarinett-Quintett von Mozart entschieden den Vorzug, gegenüber der ebenfalls zur Ausführung gebrachten Phantasie von Goltermann, ganz abgesehen von dem sehr verschiedenen inneren Werth beider Nummern. Der Genuß, welchen der Künstler durch Mozart's Adagio bereitete, war ein hoher und seltener; die Gelegenheit, meisterhaften Vortrag zu bewähren, dürfte auch wol kaum in einer anderen Composition ausreichender dargeboten sein, als in diesem vollendeten Kunstwerk. Hr. Feri Kletzer würde außerdem wohlthun zu öffentlichen Productionen seine ungarischen Melodien zu wählen, deren eigenthümlicher nervös-seelischer Vortrag ihm als geborenen Ungar in unnachahmlicher Weise gelingt und für welche des Beifalls Spenden ihm ebenso reichlich zutheil werden würden, als er sich deren hier erfreute.

Am 11. Januar veranstaltete H. v. Bronsart eine zweite sehr besuchte und durch allgemeinen Beifall ausgezeichnete Soirée, die er mit Beethoven's Sonata appassionnata eröffnete. Er bediente sich bei seinem höchst genialen Vortrage derselben einer größeren Freiheit, als wir seither angewendet zu sehen gewohnt waren. Dieselbe war in seiner geistvollen Auffassung vollkommen begründet, hob die künstlerische Einheit des Ganzen keineswegs auf, verstärkte vielmehr die Totalität derselben. In wildem Düster und unsicherer Nacht gehalten, entrollte sich gleichsam unseren Blicken eine der Gewitterlandschaften Calame's. Die Macht des ideellen Gehaltes, welche uns bannte, enthob jedweder Betrachtung der aufgewendeten Darstellungsmittel. Chopin's „Berceuce" ließ uns des Künstlers Meisterschaft in der Miniature bewundern. Grazie, Eleganz und Deutlichkeit der Züge kennzeichnete das liebevoll ausgeführte, reizvolle Werk. In sarmatischer Pracht und wildem Trotz, phantastisch kühn, schritt eine Polonaise an uns vorüber, es war die in As von Chopin. Liszt's herrliche Rhapsodie (Nr. 13) gemahnte uns lebhaft an die zigeunerischen Musikbanden Ungarns. Dieses Clavierstück

im Geist des Componisten vorzutragen, setzt ungleich mehr voraus, als es den äußeren Anschein hat. Man versuche es nur. Es gilt nach Bewältigung der bedeutenden Hindernisse der Notenschrift eine Scala menschlicher Leidenschaften zu durchrennen, die unsere civilisirte Dressur nicht kennt. Beck's „Janko" giebt annähernd ein Bild davon und geht dem Verständniß zur Hand. Liszt's ungarische Rhapsodien stehen ebenso einzig und unerreicht da, als Chopin's Nocturnen und Mazurken; sie sind eine Bereicherung unserer Clavierliteratur und wer eine Geschichte derselben schreiben wollte, hätte denselben ein besonderes Kapitel zu widmen. Da Liszt nicht mehr öffentlich spielt, so danken wir ihm für H. v. Bronsart. Es ist eine nicht häufige Erscheinung, daß Naturen, die nach dem Tiefinnerlichen sich hingezogen fühlen, auch einer Begeisterung Raum zu geben vermögen, die ungewöhnliche Grenzen beschreitet; zwar finden wir in den meisten Programmen die Absicht kund gegeben, nach beiden Seiten hin zu excelliren, in den wenigsten Fällen aber mit gleichem Erfolg. Frau v. Bock hatte die Güte die Gesangvorträge dieses Abends zu übernehmen. Eine unpassende Zusamenstellung zweier Arien aus Gluck's „Orpheus" schloß, ungeachtet bedeutender Leistung, ein Bedauern nicht aus. Lieder von Franz Schubert, Mendelssohn und Schumann fanden wärmste Aufnahme. Hrn. Ritter's Vortrag der „Ciaconne" von Bach (mit Schumann'scher Begleitung) und einer eigenen Transscription russischer Melodien boten dem Concert eine erwünschte und dankbare Abwechselung.

Das Conservatorium der Musik versäumt nicht, Musikkennern von Zeit zu Zeit Gelegenheit darzubieten, die Fortschritte der Zöglinge des Instituts wahrzunehmen. Es sind dieselben sehr erfreulich. Besonders schienen uns die Leistungen der HH. Risse und Thiele als Lehrer des Gesanges beachtenswerth. Vortreffliche Tonbildung und deutliche Aussprache verfehlten nicht der allgemeinen Anerkennung. Fast regelmäßig beehren Glieder unseres erhabenen Königshauses die Privatprüfungen dieses Institutes; es ist dies für die Zwecke der Anstalt gewiß ebenso aufmunternd als förderlich.

„Julius Cäsar", Trauerspiel in sechs Acten von Shakspeare. Ouverture und Marsch zwischen dem fünften und sechsten Act von H. v. Bülow." So lautete der Theaterzettel des 18. Februar. — Eine vergilbte Piece aus dem wohlbekannten grünen Buche mit dem Fettflecke flocht ihre welken Blätter zum Siegeskranz. Und H. v. Bülow? Man hatte ihn zu streichen vergessen vom alten Zettel, der ihn in Wahrheit nannte, und nach welchem der Setzer diesmal „Julius Cäsar" neu auflegte, aber ohne Bülow's Musik. Lange nicht haben wir eine so kindliche Freude über das ehrwürdige grüne Buch empfunden als diesmal. „H. v. Bülow's Ouverture sei bei ihrem Dissonanzenreichthum glücklicherweise nicht lang" meinte ein Wohlbekannter. Paolo.

Aus Königsberg.

(Schluß.)

H. v. Bülow ist ein echter Repräsentant des gesammten neuen Clavierspiels. Es ist dies ein weiter Begriff. Ein moderner Clavierspieler kann Vortreffliches leisten und doch nicht das gesammte neuere Spiel repräsentiren, falls er z. B. nur einen gewissen abgesteckten Kreis im Sinne seiner besonderen Subjectivität zur Darstellung bringt, indem er z. B. nur bestimmte Meister oder Schulen cultivirt. Man rangirt Bülow freilich in die „Liszt'sche Schule". Ich glaube aber, daß man dies nur zum Zwecke einer äußeren Bezeichnung zu sagen pflegt: denn Liszt's Spiel und Unterricht ist nicht eigentlich eine „Schule" zu nennen, weil seine pädagogische und schaffende Thätigkeit mehr ist, als Schule. Eine solche begreift eine besondere Methode, in Anwendung auf eine damit verbundene persönliche Art von Kunstidealsverwirklichung, in sich. Im Clavierspiel aber dürfte Liszt's Mission die gewesen sein: das Ganze der bisherigen Entwicklung in Einem reproducirenden genialen Geiste zusammengefaßt zu haben. Denn Liszt begriff nach und nach sämmtliche Claviermeister in sich, indem er sie alle vollendet spielte. Hiermit würde aber etwas Uebermenschliches ausgedrückt sein, wenn nicht die Schattenseite eine Erwähnung fände, welche damit verbunden war. Denn wo die extremsten Elemente in einer Person sich verbinden, muß diese von einer so gewaltigen Künstlernatur beseelt sein, daß sie, wenn einzelne Thätigkeitsmomente sich allein überlassen wurden, bis ins Ungeheuerliche ausarten konnte. Dies ereignete sich bei Liszt in seinem Entwickelungsstadium, das er wol selbst als seine „Sturm- und Drangperiode" bezeichnet. Er konnte ein dämonisch-rasendes Spiel mit der Technik und auch mit der Auffassung an und für sich treiben und so über die Grenzen des Geistigen (im Aesthetischen) und Materiellen (im Claviermechanismus) weit hinausschweifen; er konnte das ihn vergötternde Publicum wieder vergöttern, indem er ihm momentan Kunstwerke opferte. Aber dies war eben nur ein genialer Irrthum, der im herrlichen Künstlerlaufe ein schwindendes Moment ist. Zu beklagen sind dabei diejenigen, welche entweder zufällig nur solche dämonisch-wilde Momente genossen oder sich kleinlicherweise so daran verärgerten, daß sie alles verdammten, was der Genius Liszt bot. Uebrigens waren selbst solche vulkanische Ausbrüche so imposanter Art, wie man sie bei Keinem vor und nach ihm erlebt.

H. v. Bülow ist nun ebenfalls ein Beherrscher der gesammten Clavierliteratur, und zwar nicht im Sinne einer persönlichen Manier, sondern in allgemeingültiger Geistesweise. Er ist ein Wahlverwandter Liszt's. Wie man in Wagner's „Nibelungen" Lebensläufe vor sich entrollen sieht, die von den Göttern zu den Menschen sich hinüber fortführen, so erscheint Bülow als ein

solcher Sprößling Siegfried, der die unmittelbare, zugleich schönste und furchtbarste, göttliche Kunstmächtigkeit jenes „Einzigen" zu unserer Sphäre hinüber leitet; das Dämonische ist gebannt und tritt uns bei Bülow nur noch in Bravourstellen, als eine Art titanische Freude im Ueberwinden ungeheuerer Schwierigkeiten entgegen; es ist dann eben der Virtuos als solcher, der sich in Werken, welche einer Entfaltung der technischen Mittel gewidmet sind, in seiner glänzenden Machtvollkommenheit zeigt und dann im Anhäufen großartiger Klangmassen auch wol etliche Härten mitunterlaufen läßt. So sehr auch jeder gebildete Virtuos es zu umgehen sucht, die materielle Seite von Holz und Metall merkbar zu machen, ist doch kaum der Zufall eines zu massiv angeschlagenen Griffes und dergl. zu vermeiden, jetzt, wo es sich um mehr handelt, als um ein sauberes perlendes Spiel à la Hummel, wo vielmehr in der Bravourpassage selber ein Ausdruck excentrischer Leidenschaft zu liegen pflegt. Der Spieler wird dabei nothwendig selber aufgeregt und auch die Geiger scheinen allesammt nicht imstande zu sein, jenes Rasseln der Saiten durch zu starken Bogendruck ganz zu vermeiden, so sehr es auch zu wünschen wäre; denn durch derartige Unbedachtsamkeiten schlägt die Wirkung allemal um: das Klare wird unklar und die Idee wird rohe Materie. Es ist dies ungefähr so, als ob Einem während der Betrachtung einer Marmorstatue plötzlich Meißel und Hammer an den Kopf flögen, die doch auch nicht zum Kunstwerk gehören, obwol es mit ihnen hervorgebracht wird.

Man muß aber die ganze Geistesnatur eines Künstlers wie Bülow ermessen, um zu fühlen, wie derartige mitunterlaufende Virtuosenkraftstücke verschwinden können. Es ist bei ihm alles Geistesergebniß und ich habe kein Stück von ihm gehört, das nicht aus innerem Impulse entsprungen wäre. Unser Künstler hat Idealität und zwar von der vielseitigsten Art, so daß keine Art von Kunstwerk außer seinem Bereiche liegt, sei es das einfachste oder complicirteste. Was H. v. Bülow aber von fast allen anderen Clavierspielern unterscheidet, ist: daß zu seiner Universalität auch Originalität kommt, indem seine Auffassungs- und Vortragsweise von selbstschöpferischer Art ist. Die beiden Pole, das Classische und Moderne werden immer die eigentliche Geistesart eines Spielers bestimmen: ist er classisch oder modern? spielt er besser die Alten oder die Neuen? Es ist nun allerdings eine Art Ehrensache jedes modernen Spielers, den Bach wenigstens gespielt zu haben und den Beethoven noch wirklich auf das Programm zu stellen. Aber es ist eigen! man sollte eigentlich nicht fragen, ob Einer Beethoven spielt, sondern: ob ers nicht lassen könne, ihn zu spielen, auch wenns nicht verlangt würde? Denn, oberflächlich genommen, kann Jeder Beethoven spielen, der z. B. Clementi's Gradus ad Parnassum bezwingt; gründlich genommen kann es aber nur ein Geistesverwandter. Man hört oft von Solchen, die ihres Glaubens nur Salonspieler à la Charles Voß und Wehle sind, Beethoven vortragen, d. h. seine Noten. Da giebts dann zuweilen einen Jupiter im Frack. — Gehört aber schon eine bestimmte Natur dazu, einen Lanner'schen Walzer recht reizend und dabei tactfest für die Füße, angenehm für Herzen und Ohren zugleich zu spielen, so gehört zu Beethoven noch weit entschiedener eine besondere Natur, d. h. wenn man von allem blos äußerlichen Vortragen absieht.

Wie hoch steht nun ein Spieler, der für jeden Meister eine derartig ausgebildete Natur hat, als ob er außer dieser keine andere hätte, also als ob er ganz davon erfüllt wäre! ich glaube, daß H. v. Bülow ein solcher seltener Spieler ist und — in Anbetracht seiner achtundzwanzig Jahre — es im höheren Maaße ohne Zweifel noch wird. Man muß eben kein musikalischer Sonderling sein, der nur eine einzige (seine eigene) Auffassung gelten läßt, aber über den abweichenden Vortrag einer und der anderen Stelle, über einige Freiheiten, die vielleicht nur momentan sind oder sich im Laufe des weiteren Bildungsganges voraussichtlich von selber berichtigen, vor der ganzen Kunst zurückschreckt; man muß keiner der Käuze sein, die verlangen, man solle immer blos niedlich, sauber, aquarellan spielen. Hat doch Rembrand seinen Moses mit dem Spahn und Finger gemalt und — es wirkt eben naturwüchsig, wie es wirken soll.

Um Bülow in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen, muß man ihn Bach, Beethoven und Liszt spielen hören. Zuerst hörte ich von ihm Liszt's Tannhäuser-Ouverturen-Arrangement und bekam eine Idee von dem, was dieser Spieler im Bewältigen eines sehr schwierig combinirten Claviersatzes und der Massenhaftigkeit leistet. Er mag sich seinen Rivalen darin selber suchen. Sodann hörte ich Bach's „Italienisches Concert", ein Stück für Clavier allein, ohne bedeutende Schwierigkeit, doch gewiß nicht von der Art, daß ein Virtuos heutiges Tages einen Programmplatz dafür spendiren würde, denn es sieht eben nach etwas Besonderem nicht aus. Aber Bülow hat dem Stücke ein so kerngesundes Leben und naturwahres liebenswürdiges Temperament eingehaucht, daß ich es im Concert zum erstenmal erlebte, ein Publicum mit freudelächelnden Mienen vor Meister Bach's Musik sitzen zu sehen. Nie werde ich diesen in seiner Art einzigen Genuß vergessen, und noch jetzt höre ich nachträglich freudige Lobsprüche über diese Kunstleistung. Man versäume nicht, das genannte Stück auf Concert- und Unterrichtsprogramme zu nehmen. Der grandiose und krystallklare Vortrag von Bach's Orgelfuge in A moll, für Clavier eingerichtet von Liszt, kann als Gegenstück dazu angesehen werden, denn es steht so der erhabene strenge Meister sich selber als der freundliche Gesellschaftsmensch gegenüber. In solchen Leistungen tritt die eigentliche specifisch-

musikalische Spielkunst, zu einem gehaltvollen Kerne concentrirt, vor dem „Kenner“ auf, und Bülow erweist sich darin nicht nur als großer Stimmführer, sondern auch als feiner musikalischer Architekt, der ein großes Ganzes sowol im harmonisch überschaulichen Totaleindruck als auch in den einzelnen Theilen schön zu sondern versteht; die geschickteste Stimmenfärbung und Accentuation, dazu das mattere und hellere Colorit der einzelnen Partien, alles verschmolz sich zur rechten Wirkung. Ich hörte diese Fuge im Zimmer und im Theater, aber obschon der Künstler immer gleich gut spielte, machte sich das Stück auf dem Theater bei weitem nicht so günstig — der weite Raum verflüchtigt den kurzen, kalten Clavierton und übt eine Art geistzerstreuender Wirkung auf den Hörer aus. Bülow spielte an Clavierstücken noch Beethoven's Es dur-Concert, Chopin's Fis dur-Nocturno und dessen Polonaise in As Op. 53, Liszt's erstes Concert, „Au bord d'une source“ aus der Pélérinage, eine Valse caprice, den Einzug der Gäste aus „Tannhäuser“, ungar. Rhapsodie Nr. 2: in Fis und eine andere im Manuscript mit Orchester, Weber-Liszt's Polacca brill. mit Orchester, Mendelssohn's Var. sérieuses und Schumann's Var. für zwei Claviere mit Frl. Frieder. Giere. Privatim hörte ich noch (außer der Tannhäuser-Ouverture) Beethoven's Sonate As dur, Op. 110. — Liszt's Concert machte ebenfalls im Theater eine etwas verflüchtigende Wirkung, so ausgezeichnet schön Einzelheiten klangen, fehlte doch das, was Gutzkow die „gebundene Wärme“, also das Concentrische, Einheitliche nennt. Aehnlich so war es bezüglich der übrigen Stücke im Theater. Die Künstler wurden fast nach jeder Pièce gerufen. Im Saale, wo das erste und vierte Concert stattfand, war die Wirkung vorzüglich. Der Eindruck läßt sich am besten daran erkennen, daß alle vier Concerte sehr stark besucht waren. Daß aber in H. v. Bülow's Spiele eine Neuheit und seltene Originalität ist, wie sie nur ganz Unbefangenen im Moment verständlich sein kann, zeigte sich durch lebhafte Parteiungen. Doch begreifen wir hierin nur die Parteiungen im Sinne des Reinsachlichen, — jene unnennbar niedere Zunft von Neidern und platten Unverständigen gehört nicht in den Kreis desjenigen, das verdiente hier berücksichtigt zu werden. Bülow ist nicht ein Mann des Hergebrachten im Aeußerlichen; er spielt aus eigenem Geist, unbekümmert darum, ob der große X und der berühmte Y es anders machten. Wer jemals etwas außergewöhnliches leistete, konnte es nur so, daß er sich auf sich selbst stellte, vorausgesetzt, daß die Keinem zu ersparenden Lehrjahre gut verdaut waren. Jene, welche sich durch die elastische Auffassung und geistige Frische Bülow's beunruhigt fühlen, werden gewiß durch Clavierspieler, die gegen Bülow wahre Kinder sein können, besser befriedigt. Hierüber mag ich um so weniger streiten, als ich selber für derartige Genrespieler lebhaft interessirt bin und mich mit Freude dem Genusse ihres Vortrags hingebe. Aber hoch erheben, geistig dauernd anregen und entzücken kann mich nur der Spieler von Größe und Originalität, und ich danke es dem Zufall, der es fügte, daß H. v. Bülow unsere Stadt besuchte; sein Andenken wird hier ein bleibendes sein.

Unter den jetzigen deutschen Concertgeigern dürfte Hr. Laub, neben Joachim und Singer, wol zu den ersten gehören. Joachim hörte ich (in Weimar) nur in den Ernst'schen Othello-Variationen und in dem großen Beethoven'schen F dur Quartett und erkannte in ihm eine Art Jupitergröße unter den Geigern, was Ton, Technik und hehren Geist betrifft; Singer's eminentes Spiel bewunderte ich vor Jahren hier, möchte aber den Künstler, der sich nach geistiger Seite hin so hoch emporgeschwungen haben soll, jetzt nochmals hören. — Laub ist eigentlich in jedem Betracht ein Geiger von seltener Vollkommenheit. Sein Ton ist nicht der größeste, aber doch groß und sehr schön, wenngleich, wie oben in allgemeiner Anwendung auf alle Geiger angedeutet wurde, auch bei ihm der Bogendruck in erregten Momenten zuweilen an Steg, Haare und Draht denken läßt: die Materie ist eigensinnig und rachsüchtig, wo man ihr auch nur Ein Quentchen vom Zuviel zumuthet. Die Technik Laub's ist eine hochgebildete und seine ganze Art der Figurengestaltung edel, musikalisch-beseelt. Die Geige ist das Instrument des Gemüths, insofern es die Regungen des Herzens aufnimmt und durch den stets beweglichen langen Ton zu seelischer Resonanz im Zuhörer gelangen läßt; und Laub hat die Gemüther damit zu rühren verstanden! Der Beifall war ein großer (einige Stimmen käuzischer Krittler fanden keinen Boden im Publicum). An Solostücken spielte Laub: die Ciaconne von Bach und dessen Adagio und Fuge ohne Begleitung; Beethoven's Violinconcert (mit eigener prachtvoll durchgeführter Cadenz) und dessen Romanze in G dur; Tarantella von Vieuxtemps; Othello-Variationen von Ernst; Rondo des Lutins von Bazzini; ein Nocturno und Elegie eigener Composition, und Var. hongroises von Ernst. Laub spielte den Bach grandios in Ton und Auffassung, selbst Laien waren ergriffen davon, was bei Bach für den Spieler etwa so bedeutsam ist, wie wenn bei Werken sonst unbekannter Componisten die Künstler für selbige entflammt werden. — Das Beethoven'sche Concert athmet Größe und war im Klang von wahrer Schönheit. Die rein virtuosen Stücke gelangen erstaunlich sicher und zündeten überall. — An Ensemblestücken spielten die HH. v. Bülow und Laub zusammen: Beethoven's zwei Violinsonaten Op. 47 und 96; das Gelingen war solcher zweier Meister ersten Ranges ganz entsprechend. Das war Einheit im Geist und schönes Zusammenwirken! Wann werden wir so etwas wieder hören?

Ich habe mich nach innerem Triebe ausführlicher

über H. v. Bülow ausgelassen, als über Hrn. Laub; es liegt dies insofern in der Natur der Sache, als mir ein Clavierspieler ein selbständigeres und weiteres Bereich (als Einzelwirkender) zu haben scheint und weil H. v. Bülow erstens eine ganz eigene Stellung unter den Virtuosen hat, zweitens als Clavierspieler unmittelbar zu meinem eigenen Kunstberufskreise in Rapport steht. Denn obschon ich einst Geiger war, kam ich doch nicht über Rode, Viotti und Kreutzer's Etuden, wie auch über das zweite Quartett- und Orchesterpult hinaus. Das Clavier aber ist das Instrument meiner musikalischen Individualität. So möge Einer, der mehr dazu berufen ist als ich, unseren hochgefeierten und hier nur zu skizzenhaft geschilderten Virtuosen gründlich schildern.

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. 19. Abonnementconcert, am 10. März. — Das Referat über dieses Concert überließ die Redaction gastfreundlich dem Unterzeichneten, der in diesen Tagen in Leipzig anwesend war, und natürlich nicht versäumte das Gewandhaus zu besuchen. Julius Stockhausen sang an diesem Abend zum drittenmal. Seine ausgezeichneten Leistungen waren mir seit Jahren bekannt; ich hörte ihn in Weimar bevor er sein Engagement in Paris antrat, damals freilich nur im Salon, jetzt zum erstenmal im großen Concertsaal. Seine Stimme scheint an Frische und Sonorität eher zu- als abgenommen zu haben, gewiß ein seltener Fall, der bei der anstrengenden Beschäftigung an der Pariser komischen Oper nur durch die eminente Gesangskunst zu erklären ist, in deren unbestrittenem Besitz Stockhausen sich befindet, und durch welche allein er im Zeitraum von drei Jahren, bei verhältnißmäßig wenig Concertreisen, zu einer Celebrität ersten Ranges sich emporschwingen konnte. Stockhausen ist fern von aller Manier, frei von jeglichem Fehler, vereint aber alle Vorzüge eines vollkommen durchgebildeten Meisters; er ist mit einem Wort nicht nur Sänger, sondern zugleich ein ganzer Künstler. Seine Tonbildung, sein getragener Gesang, seine Coloratur, seine Auffassung, sein Vortrag, seine Aussprache stehen auf gleicher Höhe, und so vermag er deutschen, italienischen und französischen Gesang, Kirchliches und Dramatisches, Arien wie Lieder in gleicher Vollendung zur Geltung zu bringen. — Wir hatten an diesem Abend Gelegenheit, ihn in drei verschiedenen Genren kennen zu lernen. Zuerst sang er eine Concertarie von Mozart („Mentre ti lascio, o figlia"), in welcher er sein prachtvolles portamento entfalten konnte und seine Leistungen im classischen Gesang glänzend documentirte. Leider lag die Arie für ihn etwas tief. Die Rossini'sche Arie aus der „Gazza ladra" („Il mio piano è preparato"), ein completes Gegenstück zur Mozart'schen, ist für den Baritonisten ungefähr das, was „Una voce poco fa" für den Sopran ist, nur mit dem Unterschied, daß man letztere zum Ueberdruß oft gehört hat, während die erstere (aus leicht begreiflichen Gründen) zu den Raritäten im Concertsaal gehört. Stockhausen gab uns ein förmliches Feuerwerk von Brillanz und Humor; da war es kein Wunder, daß er damit auch zündete. Ich habe nie einen graziöseren Sänger gehört, welcher Noblesse mit Humor, das Chevalereske mit dem Virtuosen so harmonisch zu vereinigen wußte. Zum Schluß des Concerts zeigte er sich in vier Liedern am Clavier als deutscher Liedersänger par excellence; er sang drei Lieder aus Schubert's Müllerliedern („Wohin so schnell", „In Grün will ich mich kleiden", und „Ich möchte ziehen in die Welt hinaus"), wozu er auf stürmisches Verlangen des Publicums noch das Mendelssohn'sche Reiselied aus Op. 19 („Bringt des treuesten Herzens Grüße") fügte — eine ebenso feine als glückliche Wahl. Wir bedauern nur das eine — daß Stockhausen nicht der unsere bleibt, sondern nur ein Gast in Deutschland ist!

In Hrn. Professor Dupont aus Brüssel haben wir nur einen mittelmäßigen Pianisten gefunden, wie es deren jetzt Viele giebt; er spielt nicht besser als Jeder spielen soll, der sich heutzutage auf dem Clavier mit Anstand will hören lassen, hat aber wenig Kraft, keine fehlerlose Technik, nicht ausreichende Sicherheit und keine bedeutenderen Tonabstufungen; sein Anschlag ist etwas weichlich, sein Vortrag ohne Feuer, seine Auffassung ohne Geist — er ist im günstigsten Fall ein Salon- aber kein Concertspieler. Bliebe er in den durch sein Talent vorgezeichneten engen Grenzen, d. h. spielte er nur Stücke, wie an diesem Abend Chopin's Des dur-Walzer und sein eigenes „Staccato perpétuel", so wäre nichts sonderliches gegen ihn zu sagen. Auch als Componist muß man mehr leisten, als sein großes dreisätziges „Symphonisches Concert" von über 1/2 Stunde Länge beurkundet. Dieses Werk enthält so viele Reminiscenzen an Weber, Mendelssohn u. a., daß man fortwährend mit der Frage beschäftigt war, nach welchem Muster jede einzelne Figur oder Periode copirt sei. Die eigene Zuthat des Componisten war erfindungsarm und durchaus äußerlich. Am interessantesten erschien der zweite Satz, eine „Ballade" im Meyerbeer'schen Styl, weil hier die Frische der französischen Rhythmik, sowie die italienische Art der Phrasirung und Steigerung ein scheinbar neues Element repräsentirten. Diese Täuschung schwand aber, sobald man sich klar machte, daß dieser Satz, auf die Bühne verpflanzt und als Opernfinale gesungen, offenbar besser am Platz gewesen wäre. Hierzu rechne man die Länge und Leere des ersten Satzes, sowie die Geschmacklosigkeit, im Finale ein Menuett und ein Scherzo aneinander zu reihen und man wird begreiflich finden, daß unser Urtheil sich günstiger unmöglich gestalten konnte. — Die Orchesterleistungen dieses Abends waren Beethoven's F dur-Symphonie (Nr. 8) und Rossini's Tell-Ouverture. Beide Vorträge, so verschieden unter sich, waren gleich tadellos. Es ist eine Freude, das Leipziger Orchester in solchen Leistungen zu hören, deren Schwerpunct nach der formalen Seite, in technischer Vollendung und Abrundung zu suchen ist. Tonschattirungen und Ensemble, Virtuosität und Feuer lassen nicht das Geringste zu wünschen übrig. Die Tell-Ouverture, bekanntlich eine der virtuosesten Leistungen des Gewandhauses, ging, wie man zu sagen pflegt, wie aus der Pistole geschossen. Sie knallte auch gehörig! Wir wünschen aber dem Gewandhausorchester nicht zu viele solcher Siege, denn sie sind gar zu leicht für solche Kräfte! —

Die fünfte Abendunterhaltung für Kammermusik fand am 17. März im Gewandhause statt. Das ursprüngliche Programm verhieß ein Quartett von Veit, das Clavierquintett von Schumann, das C dur-Quartett (Op. 59) von Beethoven und dessen C moll-Sonate Op. 111. Infolge einer Collision jedoch mit einer Theatervorstellung mußte dasselbe abgeändert werden, und nannte nun: Beethoven's C moll-Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 30), dessen B dur-Trio (Op. 97) und die C moll-Sonate Op. 111. Hr. Dupont spielte in allen drei Nummern, und gab uns durchaus keine Veranlassung, unser erstes Urtheil über ihn zu modificiren. Zum Beethoven-Spieler fehlt ihm vor allem die geistige Tiefe; seine Interpretation ist sowol technisch als intellectuell zu unreif, um erfreulich wirken zu können. Er wirkte auf seine vortrefflichen Mitspieler, die HH. F. M. David und F. Grützmacher, eher hemmend als fördernd ein, und wenn trotzdem das B dur-Trio seine zündende Wirkung auch an diesem

Abend nicht verläugnete, war Hr. Dupont wahrlich nicht daran schuld. Daß ihn das Publicum nach der Sonate Op. 111 gerufen hat, haben wir gebührend zu registriren, obgleich wirs nicht begreifen. Hoplit.

Einem Briefe aus **Holland** entnehmen wir von musikalischen Notizen: Während der gegenwärtigen Saison concertirten von Virtuosen in den verschiedenen holländischen Städten mit außerordentlichem Beifall der Violoncellist Servais, der Clavierspieler L. Brassin, Frl. Mösner und der Bassist Dérivis. — Die deutsche Oper von Amsterdam hat in Rotterdam zweimal vor überfülltem Hause die „Zauberflöte“ gegeben, auch zum erstenmal den „Tannhäuser“. Leider war letzterer zu mittelmäßig, um vollständig zur Wirkung zu gelangen. Man sieht deßhalb einer Wiederholung mit Interesse entgegen. — Die Stadt Rotterdam gab ein für Holland bedeutungsvolles Musikfest, bei welchem nur niederländische Compositionen zur Aufführung kamen: Symphonie von Nicolai, „Elia auf Horeb“ von F. Coenen, 84. Psalm von Verhulst und „Lucifer“ von J. A. v. Eyken. — Für das siebente große Musikfest im August dieses Jahres unter Verhulst's Leitung sind folgende Werke bestimmt: Händel's „Samson“, Beethoven's „Meeresstille“ Mendelssohn's „Lobgesang“, Gluck, Scenen aus „Armide“, Eyken's „Lucifer“ und Psalm 84 und Symphonie von Verhulst. — Vor wenig Tagen starb Dr. Viotta, Präses der Hauptdirection des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam, ein sehr tüchtiger Dilettant und Componist, dessen Einfluß im ganzen Lande sehr groß war.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Concert-M. E. Singer ist in Copenhagen zum erstenmal in einem Concert des Musikvereins aufgetreten.

Das Concert des Cölner Männergesangvereines zum Besten der Schiller-Stiftung hat den bedeutenden Reinertrag von 480 Thlr. erzielt. Dieser Summe hat die Stadt Cöln noch 100. Thlr hinzugefügt.

H. Herz concertirt in Petersburg. Er scheint Deutschland absichtlich übergangen zu haben, da man ihn vor seiner Reise doch ausdrücklich zu Concerten anmeldete.

Otto Goldschmidt in London hat drei Concerte für die nächsten Monate angekündigt; über die Mitwirkung seiner Gemahlin verlautet indeß nichts.

Musikfeste, Aufführungen. In dem neulichen Beneficconcert des Musik-Dir. Langenbach in Elberfeld kamen von besonders bemerkenswerthen Instrumentalwerken Meyerbeer's Ouverture zu „Struensee“ und Rob. Schumann's „Ballscenen“ (im Original für Clavier zu vier Händen) orchestrirt von J. A. v. Eycken, zum erstenmal zur Aufführung.

Der Chorgesangverein zu Dresden (von Rob. Schumann gegründet) veranstaltete zu Ehren der gegenwärtig anwesenden Clara Schumann eine Aufführung mit Orchester, in welcher u. a. Schumann's Ballade „Des Sängers Fluch“ und Beethoven's Clavierphantasie mit Chor zu Gehör kamen. Jul. Stockhausen sang die Tenorsoli, Frau Schumann spielte in letzterem Werke die Clavierpartie.

Das Programm des dritten Gesellschaftsconcertes zu Wien bot als Hauptwerke Mendelssohn's A moll-Symphonie, Berlioz' warm aufgenommene „Flucht nach Egypten“ und „Mirjam's Siegesgesang“ von Franz Schubert.

Neue und neueinstudirte Opern. Von Erik Siboni wird in Copenhagen eine einactige Oper „Loreley“ aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Musiklehrer am königl. katholischen Schullehrer-Seminar zu Breslau August Schnabel, ist unterm 9. März das Patent als „Königl. Musikdirector“ verliehen. Hr. Schnabel wirkt bereits seit länger als dreißig Jahren an genannter Anstalt.

Der Tenorist Werxlstorfer in Meiningen hat von dem Herzog das Decret als Kammersänger erhalten.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 14. — Den 1. April 1859.

Inhalt: Programm zur Tonkünstler-Versammlung in Leipzig. — Gounod's „Faust". — Wiener Briefe. — Der niederländische Verein „Zur Beförderung der Tonkunst." — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Programm zur Tonkünstler-Versammlung in Leipzig*)

vom 1. bis 4. Juni dieses Jahres.

☞ Wir haben das Fest im Interesse der auswärtigen Theilnehmer zurückgerückt, um den auf den 2. Juni fallenden Feiertag zu benutzen, und solchen, die zu Pfingsten beschäftigt sind, noch ausreichende Zeit bis dahin zu lassen, und ihnen so die Möglichkeit eines Besuches unserer Versammlung zu erleichtern.

Erster Tag, Mittwoch den 1. Juni

zur Eröffnung der Versammlung Abends 6 Uhr

Großes Concert im hiesigen Stadttheater

mit Werken von Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Franz und Liszt.

Bei der Entwerfung dieses Programms war der Gesichtspunct der maßgebende, die Meister der nach-Beethoven'schen Zeit in ihren Werken vorzuführen, die Repräsentanten der neuesten Entwicklung, zugleich diejenigen, denen die Zeitschrift seit ihrem Bestehen zeitweilig ihre Hauptaufmerksamkeit gewidmet hat.

☞ Nach dem Concert Zusammenkunft im Schützenhause zu Vermittlung gegenseitiger Bekanntschaft und geselligem Beisammensein.

Zweiter Tag, Donnerstag den 2. Juni

(am Himmelfahrtstage) nach dem Vormittagsgottesdienst um 11 Uhr wissenschaftliche Vorträge im Saale des Schützenhauses. Zur Eröffnung einleitender Vortrag des Reds. d. Bl.: „Zur Anbahnung einer Verständigung."

Nachmittags 4 Uhr

Aufführung der zur Einweihung des Graner Doms componirten Festmesse von Franz Liszt unter Leitung des Componisten.

☞ Abends 7½ Uhr Festmahl im Saale des Schützenhauses.

*) In dieser Woche vor 25 Jahren erschien die erste Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik." Wir wählen zur Erinnerung daran diese Zeit zur Veröffentlichung unseres Programms.

Dritter Tag, Freitag den 3. Juni

mündliche Vorträge und Besprechungen über gestellte Anträge im Saale des Schützenhauses. Anfang $8^{1}/_{2}$ Uhr, Ende gegen 3 Uhr (mit den nöthigen Pausen). In der ersten Hälfte die **Vorträge**, in der **zweiten** die Anträge.

Abends $6^{1}/_{2}$ Uhr Aufführung der hohen Messe in H moll von Seb. Bach durch den Riedel'schen Verein unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Riedel.

☞ Nach der Aufführung Zusammenkunft im Schützenhause.

Vierter Tag, Sonnabend den 4. Juni

$10^{1}/_{2}$ Uhr Matinée für Kammermusik im Saale des Gewandhauses unter Mitwirkung hiesiger und auswärtiger Künstler, u. A. des Hofquartetts der HH. Gebr. Müller aus Meiningen.

Hiermit Schluß der Versammlung.

☞ Wer den Proben zu den beiden Messen, sowie zum Orchesterconcert beiwohnen will, würde Anfang der Woche sich einstellen müssen.

Unter den bis jetzt bestimmten Vorträgen machen wir namhaft: Hr. Staatsanwalt Dr. Ambros in Prag: „Ueber Werth und Bedeutung des jetzigen Standes der Musik und Musikpflege in Beziehung auf allgemeine Bildung." Hr. Gesangslehrer Gustav Nauenburg in Halle: „Physiologie des menschlichen Gesangorganes im Streite mit der praktischen Gesangslehre." Hr. Dr. Pohl in Weimar: „Die Stimmungsfrage." Außerdem haben Hr. Musik-Dir. Weitzmann und Hr. Gesangslehrer Ferd. Sieber in Berlin Vorträge zugesagt, zur Zeit jedoch noch ohne Angabe der Gegenstände.

Ferner haben bis jetzt die HH. Hofpianist H. v. Bülow, F. Dräseke, Carl Gollmick, Musik-Dir. Louis Köhler, Dr. R. Pohl, Musik-Dir. Julius Schäffer, Dr. Adolf Stern Betheiligung bei Vorträgen und durch Anträge in Aussicht gestellt.

Da es Manchen aus weiterer Ferne Kommenden interessiren dürfte, für den Fall, daß dieselben in ihrer Zeit nicht allzubeschränkt sind, bei dieser Gelegenheit die herrliche Orgel im Dome zu Merseburg kennen zu lernen, so wird Hr. Musik-Dir. Engel

Sonntag den 5. Juni Nachmittags

daselbst ein großes Orgelconcert veranstalten, und es ließe sich vielleicht arrangiren, daß die bis dahin Bleibenden eine gemeinschaftliche Fahrt nach dem benachbarten Merseburg unternähmen.

☞ In Vorstehendem noch zu vermissende genauere Angaben werden bei späteren Wiederholungen des Programms nachgetragen.

Nähere Bestimmungen.

§ 1. Mittwoch den 1. Juni von 10—12 und Nachmittags von 3—7 Uhr ist das Bureau geöffnet, in welchem die ankommenden Fremden sich gefälligst anmelden und die für das ganze Fest gültigen (folglich nur vorzuzeigenden) Eintrittskarten in Empfang nehmen wollen. Dasselbe befindet sich im Haupteingange des **Gewandhauses** (von der Universitätsstraße aus) parterre mit der Ueberschrift „Bureau der Tonkünstler-Versammlung."

§ 2. Die Anmeldung und die Einzeichnung in die Listen der Theilnehmer schließt die Verpflichtung in sich, der Versammlung während ihrer Dauer vom 1. Juni Abends bis zum 4. Juni Mittags beizuwohnen. Sollten jedoch Hindernisse es Einzelnen unmöglich machen, rechtzeitig zu erscheinen, so ist die Einrichtung getroffen, daß später Kommende auch Donnerstag Vormittag bei Eröffnung der Vorträge im Saale des Schützenhauses Eintrittskarten in Empfang nehmen können.

§ 3. Zur Theilnahme berechtigt sind alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, aber auch Gelehrte, Dichter, Schriftsteller und Künstler anderer Fächer, die sich für die Sache interessiren, sowie musikalische Dilettanten. Um eine Grenzlinie zu ziehen, erlauben wir uns nur an alle Nichtmusiker, für den Fall, daß uns dieselben weder persönlich noch dem Namen nach bekannt sind, die Bitte zu richten, sich durch Musiker einführen, d. h. ihrer Anmeldung das Begleitschreiben eines (auswärtigen oder hiesigen) namhaften Musikers beifügen oder sich wenigstens auf einen solchen beziehen zu wollen.

§ 4. Um einen Hauptzweck, Vermittlung gegenseitiger Bekanntschaft, nicht zu verfehlen, soll vorher bereits eine Liste der resp. Theilnehmer gedruckt und bei der Ankunft verabreicht werden. Zu diesem Zweck ist zeitige sowie genaue Anmeldung nothwendig. Was die Erstere betrifft, so bitten wir alle Anmeldungen so einzurichten, daß dieselben bis spätestens Sonnabend den 28. Mai bei uns

eingegangen sind; bezüglich des zweiten Punctes, so haben wir die Einrichtung getroffen, daß alsbald gedruckte Einladungen versendet werden sollen, zugleich mit hinzugefügten gedruckten Formularen, welche nur abgeschnitten, durch Namensunterschrift ausgefüllt und unter Kreuzband an uns zurückgesendet zu werden brauchen, — um so wenig als möglich zu incommodiren, und die Mühe brieflicher Rückantworten zu ersparen. Der Genauigkeit wegen erhalten auch alle bereits vorläufig Angemeldete solche Zuschriften und auch diese ersuchen wir um Rücksendungen in der bezeichneten Weise. Da jedoch selbstverständlich die Zahl unserer speciellen Einladungen nur eine sehr beschränkte sein kann, indem uns häufig Wohnort und Adresse oder zufälliger Aufenthaltsort unbekannt sind, so bitten wir, im Fall keine speciellen Einladungen erfolgen, die gegenwärtige Bekanntmachung als solche zu betrachten, und auch ohne directe Aufforderung sich zu betheiligen und die Anmeldungen uns zugehen zu lassen.

§ 5. Besondere Kosten erwachsen aus der Betheiligung nicht, so daß die resp. Theilnehmer nur ihre Privatausgaben während der ganzen Dauer des Festes zu bestreiten haben. Ebenso ist der Zutritt zu den Aufführungen für alle unsere Gäste frei und unbeschränkt. Lediglich das Concert im Theater macht hiervon insoweit eine Ausnahme, als uns für dasselbe nur eine bestimmte Zahl von Freibillets zu Gebote steht. Ob es demnach möglich sein wird, allen Festtheilnehmern freie Eintrittskarten zuzustellen, hängt von der größeren oder geringeren Anzahl derselben ab. Im Fall einer nichtausreichenden Zahl von Billets würden natürlich alle wirklichen Mitglieder, d. h. solche, welche während der ganzen Dauer des Festes anwesend sind und zugleich sich an den mündlichen Verhandlungen betheiligen, vorzugsweise zu berücksichtigen sein, während diejenigen, welche nur gekommen sind, um an einer oder der anderen Aufführung theilzunehmen, unter diesen Umständen zurückstehen müßten. Nichtmusiker ferner, welche sich nicht berufen fühlen, an den Besprechungen und und etwaigen Abstimmungen activen Antheil zu nehmen, werden ebenso wie die Damen, wenn sie bei den Vorträgen und Besprechungen zugegen sein wollen, ersucht, besondere ihnen reservirte Plätze im Saale einzunehmen.

§ 6. Anmeldungen von mündlichen Vorträgen und Anträgen zur Besprechung werden möglichst bald erbeten, da die Zeitfolge der Eingänge über die Möglichkeit der Annahme entscheiden muß.

§ 7. Vor dem 1. Juni Ankommende wollen uns durch Anmeldungen bei einem der Unterzeichneten von ihrer Anwesenheit in Kenntniß setzen. Voraus nicht Angemeldete sind selbstverständlich ebenfalls willkommen, doch müssen sich dieselben etwaige Nachtheile, die aus ihrer Nichtanmeldung entspringen, gefallen lassen.

§ 8. Die gesammte geschäftliche Leitung haben die beiden Unterzeichneten übernommen. Alle Zuschriften sind unter der Adresse des Reds. d. Bl. einzusenden.

F. Brendel. C. F. Kahnt.

Gounod's „Faust".

Offener Brief an Franz Liszt von Baron A. des Michels.

Verehrter und geliebter Meister!

Die erste Aufführung dieses Werkes, welches die Aufmerksamkeit des ganzen künstlerischen Paris seit Monaten auf sich zog, ist also erfolgt, und Sie, dessen Anwesenheit dem Componisten und seinen Freunden so sehr am Herzen lag, haben wir entbehren müssen! Gounod's Einladung, die ich diesen Winter so eifrig mit meiner ganzen Beredtsamkeit zu unterstützen suchte, haben Sie nicht folgen können — können sage ich, da ich zu gut Ihr Interesse für jede neue, wichtige Erscheinung in der Kunst kenne, um zu zweifeln, daß Sie sich gern 24 Stunden auf der Eisenbahn gelangweilt hätten, damit Sie dem edlen Künstler, der wie Sie von einem ernsten Glauben an seine Kunst erfüllt ist, die Freude gewährten, der ersten Aufführung seines bedeutendsten dramatischen Werkes beizuwohnen.

Sie kennen die Kunstwelt zu gut, um nicht zu wissen, wie sehr ein hochstrebender und mit seiner Kunst es ernst meinender Musiker, inmitten des größten Erfolgs, sich nach einem ebenbürtigen Künstler sehnt, der nicht, wie die Menge, sein Werk nur gut heißt wegen äußerlicher Vorzüge, sondern es, im Gegensatz zu gewissen Fachmännern, in seinem innern Werthe mitempfindet und würdigt. Gounod und alle seine Freunde haben Ihrer gedacht an dem glänzenden Abend des 19. März. Auch hätte es Ihrer Feder vorbehalten sein sollen, Deutschland, welches Sie mit Wagner an die Spitze der Musik, der die Zukunft gehört, gestellt hat, zuerst mit diesem Meisterwerk, das sich so einsichtsvoll an Goethe's Genius anschließt, bekannt zu machen.

Seit zwanzig Jahren war Gounod mit der Idee beschäftigt, die fesselnden Gestalten von Faust und Gretchen in der dramatischen Musik einzubürgern. Die für diesen Zweck unerläßlichen Aenderungen mit dem Goethe'schen Drama waren kein geringes Hinderniß, denn zwei Schwierigkeiten mußten dabei überwunden werden: die Dichtung nicht zu verunglimpfen, und von den Theaterangewohnheiten seines vaterländischen Publicums sich nicht zu weit zu entfernen. Er war darauf bedacht, nur mit der Pietät zu verfahren, die solchen hohen Dichtungen gebührt, und suchte zugleich die Handlung und die Charaktere auf einen Standpunct zu bringen, der sowohl den Anforderungen der dramatischen Musik, als denen des französischen Volksgeistes nicht fremd war. Seine Absichten dürften von beiden Nationen nur freundlich

aufgenommen werden, sowol vonseiten der, welcher er den dichterischen Vorwurf entlehnte, um ihn über die Grenzen seines einheimischen Bodens hinaus anerkennen, bewundern und verstehen zu lassen — als vonseiten jener Nation, welcher er die fremde Dichtung als eine Bereicherung ihrer Kunstschätze, als eine Erweiterung ihrer poetischen Vorwürfe zu verehren suchte. Lange Zeit hatte er diesen Plan in sich getragen, ohne je durch Ungeduld, die doch sehr zu entschuldigen wäre, sich zu einer verfrühten Entscheidung bestimmen zu lassen. Endlich, im vorigen Jahr, vereinigte er sich mit den HH. Jules Barbier und Michel Carré, die bereits einen wohlklingenden Namen in der Literatur besitzen und seine Auffassung einer Faustoper gänzlich theilten, sodaß er die Composition in einem Zug ausführte.

Damit war jedoch nur eine große Frage für Gounod erledigt, die der Möglichkeit seines Werkes. Seinen Gedanken einen Körper verliehen zu haben, erscheint aber im Auge des Künstlers immer nur erst wie ein halbes Leben für sein Geisteskind. Er will es mit seinen leiblichen Augen und Ohren sehen und hören, nicht nur um es selbst vollständig kennen zu lernen, die geträumten Züge darin wieder zu finden, seine eigene Seele darin abgespiegelt zu sehen; sondern um überhaupt an seine Existenz wirklich zu glauben. So lange ihm sein eigenes Werk nicht objectiv entgegen tritt, ist es für ihn noch ungeboren. Diese wichtige Frage des Seins oder Nichtseins seiner letzten, ihm am meisten ans Herz gewachsenen Schöpfung, war glücklich erledigt durch Hrn. Carvalho, Director des „Théâtre lyrique“, der durch die Wiederaufnahme so vieler Meisterwerke, die aus unsern Repertoiren zu verschwinden drohten, so vieler schönen Erzeugnisse der deutschen Muse, wie „Freischütz“, „Oberon“, „Euryanthe“ ꝛc. sich die Aufgabe gestellt zu haben scheint, einen wahren Anspruch auf die Dankbarkeit der Künstler und den damit verbundenen Kunstruhm sich zu erwerben. So war es Gounod möglich, seinen lang gehegten Künstlerwunsch und Traum zu verwirklichen und alle die, seit seiner Jugend in ihm schlummernden Gefühle und Gedanken auszusprechen; diesen großartigen Vorwurf auf die von ihm empfundene Weise in die Musik zu übertragen, den ganzen Reichthum seiner zarten und leidenschaftlichen Empfindungen darin zu entwickeln, den ganzen Schatz seiner melodischen Fülle zu entfalten, alle die geheimen Sympathien für diese hehren und anmuthigen Gestalten zu enthüllen; mit seinem scharf pointirten Esprit den Mephisto zu zeichnen und das längst vor seinen Augen schwebende Ideal durch alle Mittel des musikalischen Ausdrucks zur höchsten Prägnanz zu bringen. Daß dabei die instrumentale Seite zu einer ganz besondern Geltung kam, brauche ich am wenigsten Ihnen zu sagen. Wer kennt nicht Gounod's Ueberlegenheit auf diesem Gebiet; wer weiß nicht, daß er darin mit den berühmtesten Meistern wetteifern kann; wer erinnert sich nicht, welche wichtige Rolle seine symphonischen Sätze in der „Nonne sanglante“ spielten, und wer durfte deßhalb besorgt sein, daß er diesen Theil, in welchem seine Force so allgemein anerkannt ist, im „Faust“ unbenutzt lassen würde!

Sie werden von mir nicht erwarten, daß ich, der nicht wie so mancher Kritiker berufen, erste Eindrücke für wohlgewägte Urtheile auszugeben, Ihnen nach einer ersten Vorstellung über die Einzelnheiten dieses Werkes schon berichte. Weil, oder obgleich Laie, weiß ich doch, daß, wenn auch die Partitur mir schon längst bekannt war, wenn ich auch mancher Probe beigewohnt habe, ein musikalisch eingehendes Referat und ein Urtheil, das sich der Künstlerwelt gegenüber behaupten soll, unmöglich nach der ersten Vorstellung eines so umfangreichen und bedeutenden Werkes stattfinden kann. Unpartheiisch möchte ich immer bleiben; aber ich muß Ihnen gestehen, daß der Eindruck dieser ersten Aufführung so gewaltig, so einstimmig günstig, so elektrisch war, daß es mir unmöglich sein würde, jetzt anders darüber zu sprechen, als mit Bewunderung, sowol für das Ganze als das Einzelne. Lassen Sie mich also Ihnen über die erste Vorstellung nur sagen, daß das Erscheinen dieses Werkes mit der größten Spannung als ein neues Ereigniß in unserer ganzen musikalischen Welt erwartet wurde. Gegen den gewöhnlichen Brauch haben mehrere unserer Städte die Partitur noch vor der Aufführung verlangt, und der Herzog von Brabant, der vor einem Monat par ordre Gounod zu einer Vorstellung seiner komischen Oper „Le médecin malgré lui“ eingeladen hatte, ließ Gounod's „Faust“ sogleich dem brüsseler Theater übergeben, um ihn für die nächste Saison vorzubereiten. Der hohe Ruf, den Gounod in seinem Vaterland schon genießt, giebt die völlige Berechtigung zu einer solchen Zuversicht auf sein Talent, die, den äußern Erfolg nicht erst erwartend, des vollen Gelingens seines Bestrebens auf diesem Felde im Voraus sicher war. Für Gounod ist aber damit noch nicht Alles gesagt. Er hat sich zu sehr mit deutschen dichterischen und musikalischen Meisterwerken vertraut gemacht, als daß es ihm nicht angelegen sein sollte, zunächst in Deutschland Eingang zu finden, bekannt und hoffentlich auch anerkannt zu werden.

Es ist ganz natürlich, daß sein specieller Wunsch ist, in Weimar, unter Ihrer geistig belebenden Direction, vonseiten eines kunstsinnigen Hofes sowie eines Publicums, welches Sie daran gewöhnt haben, Meisterwerke mit raschem Blick und Ohr zu würdigen, einen Beifall zu ernten, der für ihn von einem um so höheren Werthe sein dürfte, als Weimar, — wenn auch nicht der Geburtsort, doch die geistige Vaterstadt so vieler großer Männer, Goethe's insbesondere, — sich mit Stolz das deutsche Athen nennen kann, und durch Sie in neuester Zeit eine so schwerwiegende Bedeutung in der Musik erhalten hat. Ihr unerschütterlicher Muth, der Freun-

den wie Feinden die höchste Achtung einflößen muß, hat Ihnen eine specielle Stellung erobert, und daß Sie diese durch die Gunst Ihres Fürsten behaupten, beweist, wie sehr derselbe, dem Beispiel seiner Ahnen folgend, mit voller Einsicht in das Wesen der Kunst, ihr seine hohe Protection erhält und sich eifrig bemüht, Weimar von der historischen Entwickelung keines Kunstzweiges auszuschließen zu lassen; sich die geistigen Größen der verschiedenen Gebiete anzueignen und, wenn auch auf andre Weise, doch immer den hellenischen Beinamen zu rechtfertigen. Keinem andern als Ihnen, möchten Gounod's Freunde die Aufgabe anvertrauen, ihn in Deutschland einzuführen mit einem Werke, im Geist der deutschen Musik gedacht, d. h. der Musik, deren Vertreter und Bannerträger Sie sind, lieber Liszt. Ihnen, der Sie ebenso Frankreich als Deutschland angehören, gebührt es, eine deutsche Dichtung, von einem Franzosen componirt, in Deutschland zu verbreiten, damit die Deutschen sich daran erfreuen, zu sehen, wie ein französischer Genius dieses Vorwurfs mächtig sein konnte, und manche Schönheit, die wenigstens uns noch entgangen war, zu benutzen wußte, um daraus ein Bild voll prächtigen Farben herzustellen, worin die Hauptfiguren sich in einer ihr angemessenen Atmosphäre bewegen und von einem für sie passenden Rahmen umschlossen sind.

Um Ihnen Einiges aus dem Ganzen herauszuheben, will ich den Prolog erwähnen, wo inmitten der Volksscene Faust auf eine sogleich ergreifende Weise erscheint, und bald hierauf Gretchen die Bühne nur durchschreitet, mit einem viertactigen Motiv, in welchem die ganze einfache und edle Anmuth dieses reizenden poetischen Wesens geschildert ist. In den spätern Acten hat man besonders zu rühmen: Das Lied des Königs von Thule und die ganze Scene mit dem Schmuck, noch mehr die Liebesscene mit Faust, das Lied am Spinnrad. Natürlich hat das Soldatenlied und das Duell mit Valentin, der sehr energisch und dramatisch gehalten ist, einen donnernden Beifall des Hauses hervorgerufen. Bei der Kirchenscene herrschte eine allgemeine, tiefe Bewegung; der Chor der Frauen wirkte ungeheuer, und das Schluß-Trio im Kerker war eine würdige Krönung dieses unvergeßlichen Abends.

Frau Miolan-Carvalho war ein vollendetes Gretchen. Diese große Sängerin entfaltete hier Vorzüge, die man in ihr noch gar nicht ahnte; obschon so berühmt, wußte man noch nicht, mit welcher Innigkeit und Schüchternheit sie die vollste Entfaltung der Leidenschaft vereinigen konnte. Diese Rolle verlangte eine Vielseitigkeit, die schwerlich bei einer anderen in einem solchen Grad sich finden dürfte; nach der einschmeichelnden Grazie der Schmuckscene schwang sie sich bis zur tragischen Höhe im Kerker hinauf. Beide Aufgaben hat sie musterhaft gelöst, so daß man behaupten kann, daß andere Darstellerinnen, die nur eine dieser Scenen mit gleicher Vollkommenheit wiedergaben, dadurch schon einen dauernden Ruf sich gegründet hätten. Wer sie nicht gesehen, müßte es für unmöglich halten, dieser allbekannten Figur so viele neue Seiten abzugewinnen, solche Hingebung, liebliche Neckerei, keusche Zurückhaltung, mit einer solchen Tiefe und Gluth der Empfindung, einer so ergreifenden Schmerzensfähigkeit zu vereinbaren. Hr. Barbot, dessen gediegene musikalischen Kenntnisse erlaubten, die Intentionen des Componisten vollständig zu begreifen und wiederzugeben, hat einen wohlverdienten Beifall in der Rolle des Faust erhalten. Als Mephisto konnte Hr. Ballanqué uns sein großes Talent offenbaren; sowol sein treffliches Spiel, wie seine schönen Stimmmittel haben vollständig effectuirt.

Das Interesse des Schauspiels beschränkte sich nicht nur auf die Bühne; es war höchst merkwürdig, den Saal selbst zu beobachten. Vom Anfang an gewann das Publicum die Ueberzeugung, daß es hier mit einem jener Kunstwerke zu thun habe, die sich nicht von vornherein abschätzen lassen, und dessen Werth hoch über der allgemeinen Erwartung stand. Bei jedem Auftritt betheiligten sich die Logen, welche bekanntermaßen ihr eigenes Urtheil sich zu wahren wissen, immer mehr und mehr an dem allgemeinen Applaus, der übrigens durch die große Spannung des Publikums und dem Wunsch, sich Nichts entgehen zu lassen, mehrmals durch ein Flüstern des Ergriffenseins ersetzt wurde. Die darstellenden Künstler wissen dieses Zeichen der Theilnahme und der Sympathie eines Publicums hochzuschätzen; sie wissen, daß dies oft noch viel schmeichelhafter ist, als die lebhaftesten äußeren Beifallsbezeugungen. Zum Schluß aber drohte das Haus zusammenzubrechen; Jeder rief nach dem Componisten, der, diese Ovation nicht vorhersehend, schon im Begriff war, das Theater zu verlassen. Seine Freunde stürzten hinaus, um sein Entschlüpfen zu verhindern; übrigens dachte Niemand daran, von der Stelle zu gehen und dem Rufen ein Ende zu machen, bevor er sich nicht gezeigt und zehn Minuten lang den Beifallsdonner ausgehalten hatte. Ich will nicht schließen, ohne noch zu bemerken, daß trotz der Aufmerksamkeit, die man in hohem Maß der Musik schenkte, die Vorzüge der beiden Dichter sogleich erkannt und gerühmt wurden; ihre schönen poetischen Verse schienen sogleich in manches Gedächtniß sich dauernd einzuprägen.

Sobald die Partitur, die schon im Druck ist, erschienen sein wird, werden Sie dieselbe, lieber Meister, erhalten.

Paris, 21. März 1859.

Ihr

ganz ergebener

A. v. M.

Wiener Briefe.

Kaum ist mein letzter Brief vom Stapel gelassen, so drängt eine Fülle an Stoff schon zu einem zweiten. Lange hat sich unsere Stadt keiner so reichen Musikernte zu erfreuen gehabt, als in dem letzverstrichenen Vierteljahre. In der That: ich bin verlegen um den Anfang, noch verlegener jedoch um das Ende meiner heutigen Zeilen. So sehr ich bemüht sein werde, Sie rasch mitten in die Strömung unseres Tonlebens zu führen, so mögen Sie gleich im Vorhinein wissen, daß es eine lange und breite Bahn ist, die ich durchzuwandern habe. Also Geduld und Muth dem Schreiber, dem Redacteur und dem Leserkreise Ihrer Zeitschrift! Lassen Sie mich zuerst einen Gang auf unsere Kirchenchöre machen! Denn diese habe ich in meinem letzten Schreiben mit gänzlichem Schweigen umgangen. Seitdem ist aber in dieser Richtung so manches Bemerkenswerthe vorgekommen. Ehe ich denn von Neuerem spreche, das unsere Kirchenchöre seit October vor. J. gebracht, lassen Sie mich zweier — wie zu hoffen steht — folgenreicher Blicke erwähnen, die man in dieser Hinsicht nach rückwärts gethan. Abermals waren es zwei ferngelegene Vorstadtchöre, die in Bezug auf derartige Erweckungsversuche unseren Residenzcapellen mit nachahmungswürdigem, bis jetzt aber umgangenem Beispiele vorangeleuchtet. An einem dieser Orte wurde durch vier Sonntage hintereinander rein beschauliche Gesangsmusik theils mit, theils ohne Orgel von A. Gabrieli, Leo Haßler, Palestrina, Orlando Lasso und Ett mit einer Sorgfalt, Genauigkeit und Liebe zur Sache gegeben, die namentlich in Hinsicht auf musterhafte Correctheit und ausdrucksvolle Wiedergabe um so befremdender, zugleich aber ebenso erfreulich und hoffnungerweckend wirkt, als dieser rührige Chor und dessen einsichtsvoller, berufstreuer Dirigent, Hr. F. Krenn, fast ausschließend auf die Gefälligkeit des Dilettantismus zweiter Ordnung gewiesen ist. Mit so karg zugemessenen und wenig vorgebildeten Mitteln so gewandt befehligen können, will viel heißen. Die Leutchen dort singen eine ihrer Zeit doch so entrückte Musik mit solcher Lust, als spräche diese scharf ausgeprägte Tonrede die melodienbilderreiche, ohrenkitzelnde Zunge unserer Tage. Ich erinnerte mich bei diesen Aufführungen lebhaft derjenigen begeisterten Worte, welche unser unvergeßlicher Schumann bei Gelegenheit solcher Productionen durch den Leipziger Thomanerchor in den Spalten seiner herrlichen Schöpfung, der „Neuen Zeitschrift für Musik" verewigt hat. Wer Lust hat, schlage die kernige, nur leider für meinen heutigen Zweck zu ausgedehnte Stelle nach, nnd er wird mir in meiner Anwendung derselben auf das in Rede stehende Thema gewiß Recht geben.

Ein zweiter bedeutungsvoller Schritt zur Pflege besserer Kirchenmusik ist durch die Wiederauffrischung der lange im Staube der Bücherschränke verkommenen J. G. Naumann'schen Musica sacra gemacht worden. Zwei große Messen seines kernigen und zugleich mild schönen Tongeistes waren es, die man uns brachte. Bei dieser Gelegenheit kann ich es abermals nicht über mich gewinnen, Verrath an den mir gegenüber gemachten Aeußerungen eines hehren Mannes der Zeit, Kunst und Wissenschaft zu üben. Sie und die Ihren kennen und lieben ihn Alle. Es ist Richard Wagner. Zehn Jahre sind nun bald seit dem mir unvergeßlichen Beisammensein mit diesem merkwürdigen Seher im Reiche des Kunstallgeistes dahingegangen. Ich — damals aus sehr begreiflichen Gründen noch wenig vertraut mit dieses Mannes eigentlichem Streben, überdies auch ziemlich befangen in den mir noch jetzt heiligen Ueberlieferungen meiner musikalischen Jugenderziehung — suchte Wagner, dessen höchst einnehmende Persönlichkeit Jedem das fruchtbringende Lernen aus seiner ebenso würzigen als kräftigen Rede sehr leicht zu machen weiß, auf mir geläufigere Themen: also auf die ältere Opern- und Kirchenmusik zu bringen. Da überquoll denn sein Mund des Wärmsten und Wahrsten über die Altitaliener, über Bach, Gluck u. a. dieser Art und Richtung. In welchem Grade ich da auflebte, und wie jedes seiner Worte in mir zur unverwüstlichen Prägung sich gestaltete, bedarf keiner Versicherung. Nun aber kam es auf die Dii minorum gentium der verwichenen Musikepoche. Unter diesen stand und steht mir noch jetzt Naumann als der hervorragendsten Einer da. So oft ich über seinen hochaufgespeicherten Partituren gebrütet — und ich habe es häufig im Leben gethan, ja, durch einen besonderen Zufall begünstigt, in meiner frühesten Jugend, deren Eindrücke am meisten haften, auch sehr viel Kirchen-Oratorien- und Opernmusik seiner Dichtung und Arbeit gehört — wurden mir namentlich zwei bedeutungsvolle Lichtpuncte auffällig. In Naumann's Solosätzen nämlich, mit denen er allerdings etwas verschwenderisch umgeht, klingt meist eine aus dem alten musikalischen Neapel überkommene Seite ganz reizend wieder. Arbeitet jedoch der in meinen Augen einst wie jetzt große Dresdner Meister im Vollen, so konnte und kann ich noch bis zur Stunde eines sympathischen Rückblickes theils auf Gluck'sche, theils auf Händel'sche Weise nicht entrathen. So wahr, bezeichnend und kernig muthet mich Naumann's Harmonik und Contrapunct an. Ich äußerte nun diese Ansicht Wagner gegenüber. Doch wie sollte ich durch sein abfälliges Urtheil über diesen Componisten enttäuscht werden! Unser großer Tondichter und Denker sieht in dieser Musik, die er — vermöge seiner früheren Stellung — nur allzu genau kennen gelernt zu haben fast bedauernd aussprach, nur mehr oder minder achtungswerthe Schablonenarbeit, die zwar vielleicht jenen von mir genannten Vorbildern nachgestrebt haben mag, doch — von hausaus ohnmächtig — sie in keinem Zuge auch nur annähernd

wiedergeboren hat. Ich verstummte vor tiefem Weh, brach allsogleich ab, und lenkte auf Bach und Beethoven über. Wie der geniale Mann da gesprochen, können Sie sich vorstellen. Doch das gehört nicht mehr hierher. Trotz Wagner machte mir Naumann's As und D dur-Messe, als ich beide Tonwerke neulich nach beinahe siebzehnjähriger Pause wieder hörte, ganz denselben oben geschilderten Eindruck. Eben darum spreche ich ihn unverholen aus, und halte seine Kirchenmusik nach wie vor für das kräftigste Gegenstück zu dem hier noch immer ziemlich fest eingebürgerten Haydn-Mozartismus. Auch sehe ich darin eine gute Mittelstufe, um endlich einmal zum Erkennen der älteren Italiener und sogar des noch kaum geahnten Bach zu bringen.

So weit, leider jedoch nicht weiter gehen die opferwilligen Spenden, die man der wirklich guten alten Zeit heiliger Tonmuse gebracht. Höchstens dürfte in diese Reihe noch die Aufführung der beiden Messen a la capella von M. Haydn — in D und A moll — gehören. Der sonst im Süddeutschthume ziemlich verrannte Meister nimmt in diesen äußerlich kleinen, wesentlich aber bedeutungsreichen Werken einen wolgeglückten Schwung nach überweltlicherer Phase der musikalischen Kirchlichkeit, deren Wurzel etwa in den letzten Neapolitanern oder Venetianern zu suchen wäre. Auch die großentheils achtstimmig gehaltene, und bald streng diatonisch, bald wieder seltsam kühn nach Bach'scher Art modulirende Missa brevis eines mir sonst nicht näher bekannten baierischen Componisten, Namens Max Strobel, rief ähnliche gute Eindrücke wach. Dasselbe ist von einigen kleineren Kirchenstücken Altmeister Schnabel's, eines der glücklichsten Händelepigonen, zu sagen. Hierher gehört auch das je einmalige Emportauchen der herrlichen Pastoralmesse und Choralvesper Abt Vogler's. Will man ferner bei manchem guten Anlaufe viel Herkömmliches übersehen, so findet hier auch die Erneuerung einer mit Unrecht kaum gekannten Messe von Doblhof und einer Motette von Gaßmann eine passende Stelle. Alle diese Werke erfreuten sich einer beziehungsweise gelungenen Darstellung. Ich betone dieses „beziehungsweise“, denn durch Proben vorgeschulte Aufführungen gehören hier zu den unerhörten Dingen. Im Drange des Schreibens hätte ich bald die Mittheilung der erfreulichen Thatsache vergessen, daß man sich während der Pause meiner Berichte über hiesige Kirchenmusik auch einigemal der herrlichen, bei Siegel in Leipzig erschienenen Motetten von M. Hauptmann erinnert, und sie in ziemlich gelungenem Spiegelbilde vorgeführt haben soll. Leider war ich nicht Zeuge dieser Leistungen, sondern erfuhr ein mir so freudiges Ereigniß erst nachträglich. Auch bringt man öfter Stradella's Kirchenarien, besonders die eine in D moll, welche unser Grutsch ebenso gewissenhaft als geistreich instrumentirt hat, und welche Composition die Perle unserer Hofoper, Hr. Ander, ganz reizend zu singen versteht. Somit wäre ich aber ganz fertig mit der Eröffnung der uns da und dort leuchtenden Vermächtnisse aus altchristlicher Zeit. Wie steht es nun mit dem Neuen, theils Heimischen, theils Fremden?

(Fortsetzung folgt.)

Der niederländische Verein „zur Beförderung der Tonkunst“

hielt am 12. October 1858 zu Amsterdam seine 29. Generalversammlung unter dem Vorsitz des Hrn. Dr. Th. Davids und in Gegenwart der HH. A. W. v. Eeghen, Dr. J. P. Heye (Directorial-Secretär), Dr. J. J. Viotta und W. de Vos (Kassirer), die die Spitze der Gesellschaft bilden. Die HH. J. Fock und A. C. Hekman waren augenblicklich abwesend. — Als Abgeordnete der verschiedenen Abtheilungen waren folgende Herren erschienen, von Amsterdam: J. C. Bloem und A. Mejer Cluwen, von Arnheim: J. M. J. Engelberts und C. R. Marx, von Enkhuizen: G. H. Meijroos, von Goes: G. P. Blaaubeen, von 's Gravenhage: Mr. G. J. C. C. Zilcken, von Haarlem: A. Bookmaker, von Rotterdam: S. v. Baalen und J. R. Smalt, von Zierikzee: Hr. v. M. J. Schuurbecque Boeije und Jungherr W. M. H. de Jonge, von Zutphen: W. A. F. H. de Vas. Ferner Hr. A. C. G. Vermeulen, General-Secretär.

Die Abtheilungen Dordrecht, Geertruidenberg, Heusten und Utrecht sind nicht vertreten. Nachdem der Vorsitzende die Abgeordneten bewillkommnet, erstattet der Directorial-Secretär Bericht ab über die Wirksamkeit des Vereines und seine Abtheilungen, die als eine recht erfreuliche zu betrachten ist, namentlich in Amsterdam und Rotterdam.

Die Abtheilung Amsterdam (Rich. Hol, Director), etwa 650 Mitglieder zählend, veranstaltete zwei Abtheilungs-Musikfeste mit großem Orchester für alle Vereinsmitglieder. Auf dem ersten, am 30. December 1857, kam Carl Rheinthaler's Oratorium „Jephta und seine Tochter“, unter Direction des Componisten, zur Aufführung; auf dem zweiten, am 12. März 1858; a. Ouverture, Einleitung und Chor aus Vondel's „Lucifer“ von J. A. van Eyken, ebenfalls unter Direction des Componisten; b. Mirjam's „Siegesgesang“, Sopransolo mit Chor von Franz Schubert, instrumentirt und dirigirt von J. A. van Eyken; c. „Loreley“, Ballade für Solo, Chor und Orchester von H. Hiller, unter Direction von Rich. Hol.

Rotterdam (J. A. Verhulst, Director) etwa 200 Vereinsmitglieder zählend, brachte außer der Gesangschulprüfung, am 2. Februar 1858, drei Abtheilungs-Musikfeste, zugänglich für alle Vereinsmitglieder,

mit großem Orchester von 200 bis 250 Mitwirkenden unter Verhulst's Direction I. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", am 18. December 1857. II. Niels W. Gade's „Erlkönigs Tochter", Mendelssohn's „Loreley" und Beethoven's neunte Symphonie mit Chor, am 12. Februar 1858. III. Händel's Oratorium „Israel", am 21. April 1858. Das ist in der That mit Ehren zu melden.

's Gravenhage (J. H. Lubeck, Director) mit etwa 230 Vereinsmitgliedern, hatte zwei Aufführungen unter Lubeck's Direction. In der ersten kamen u. a. zur Aufführung: a. Symphonie von Thoofst, die Freischütz-Ouverture, Bruchstücke aus „Don Juan" und „Hans Heiling". II. „Die Schöpfung" von J. Haydn.

Haarlem (W. B. Weidner, Musiklehrer) mit etwa 130 Vereinsmitgliedern, führte in einem Concerte auf: a. Mendelssohn's Hymne für Sopran und Chor; b. Beethoven's „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt"; c. Schumann's „Adventslied", d. Gade's „Erlkönigs Tochter".

Utrecht (J. van den Berg, Musiklehrer) mit etwa 100 Vereinsmitgliedern, gab zwei Quartett-Soiréen und eine Trio-Soirée. In der ersten, am 22. Januar, kamen Compositionen zur Aufführung von: Haydn, C. Reinecke, Mozart (Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Alt und Violoncell), in der zweiten, am 5. März, von: L. v. Beethoven, A. Rubinstein, Cherubini und auf Verlangen wurde das Mozart'sche Quintett wiederholt. In der Trio-Soirée, am 12. Februar, von: Beethoven, Rob. Schumann und Mendelssohn. Am 28. Mai fand die Gesang-Schulprüfung unter Leitung von J. van den Berg statt.

Arnheim (C. H. Marx, Musik-Dir.) mit nur 30 Vereinsmitgliedern, führte am 13. April Mendelssohn's „Elias" und am 20. Mai: Bruchstücke aus den „Jahreszeiten", der „Schöpfung", „Paulus" und den „letzten Dingen von Spohr auf.

Goes (J. F. Ahrensmann, Musiklehrer) mit etwa 60 Vereinsmitgliedern, brachte Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge", II. Mendelssohn's „Paulus".

Enkhuizen (G. H. Meyroos, Musiklehrer) mit nur 25 Mitgliedern, führte am 28. October 1857 Romberg's Trauer-Symphonie und ein Mendelssohn'sches Motett auf, II. am 13. Januar Mendelssohn's „Paulus" und III. am 19. Mai Niels W. Gade's „Comala", Reinecke's „Abendlied" und Rietz' „Der Morgen".

Gertruidenberg veranstaltete eine Aufführung zum Benefiz inländischer Tonkünstler.

Heusten (J. Broers, Musiklehrer) veranstaltete drei musikalische Abendunterhaltungen, Dordrecht, Zierikzee und Zutphen hatten keine Aufführungen.

Hierauf erfolgt der Bericht über die dem Vereine eingesandten Preis-Antworten. I. Chor-Symphonie „Unsterblichkeit". Eine Antwort: „Auf tausendfach verschlungenen Wegen". Als Anerkennung des Strebens des Componisten erfolgte löbliche Erwähnung und 100 Gulden (500 Gulden waren als Preis ausgesetzt). II. Nonett. Eine Antwort: „Uns floß der rasche Strom der Stunden". Der Beschluß kann erst im nächsten Jahre erfolgen, da diese Composition noch beurtheilt wird. III. Drei Balladen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (80 Fl.). Franz Coenen in Amsterdam erhielt den Preis. Beurtheiler waren die HH.: Franz Commer in Berlin, J. H. Kufferath in Utrecht und Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. IV. Sechs Lieder für drei Frauenstimmen mit Clavierbegleitung. Eine Antwort: „Denn wo das Strenge mit dem Zarten" ist abgelehnt worden. Außerdem waren eingekommen von Jemand, der offenbar nicht genau vertraut war mit den Vorschriften der Preisbewerbung: Sechs Lieder für Bariton „Wo Gesang tönt flieht der Schmerz" und infolge der Aufforderung an die niederländischen Dichter: Ein Blumenkranz, 6 Lieder „Sänger sein ist süß und schön" von S. J. van den Bergh aus dem Haag, dem der Preis zuerkannt wurde, und diese Gedichte sollen als musikalische Preisaufgabe ausgeschrieben werden. Beurtheiler waren die HH.: Dr. J. P. Heye und Dr. J. J. Viotta in Amsterdam.

Es wird hier nochmals in Erinnerung gebracht, daß um den von dem Verein in Rede ausgesetzten Preis für „Geschichtliche Gemälde" (Historische Skizzen) auf dem Gebiet der niederländischen musikalischen Kunst im 16. Jahrhundert, als Material zu einer „Kunstgeschichte" sich auch **Ausländer** bewerben können. Der Inhalt soll gediegen, in anziehender Darstellung und im Geiste von „Winterfeld's Beiträgen" gehalten sein. Prämien von 25 bis 200 Fl., je nach Umfang und Werth des Werkes. Einsendung vor ultimo December 1859 an den Hrn. Directorial-Secretair Dr. J. P. Heye in Amsterdam, Herrengracht, K. K. 177.

Neue Preisfragen sind: Albrecht Beiling (dramatisches Fragment), Gedicht von J. P. Heye, für gemischten Chor, Bariton-Solo und Orchester mit gegebenem Clavierauszug. Preis 200 Gulden. Quintett für 2 Violinen, 2 Alte und Baß. Preis 125 Fl. — Symphonische Composition für Blasinstrumente. Preis 100 Fl. — Sechs Chöre mit Orgelbegleitung. Preis 100 Fl. 6 Lieder für Männer-Quartett und Sopran, ohne Begleitung. Preis 80 Fl., (die Texte zu diesem und dem vorhergehenden Opus sind in den Verhandlungen von 1858 in Beilage B und C abgedruckt.)

Die Zeit der Einsendung für das Quintett und die folgenden Preisausschreibungen ist bis spätestens ultimo April 1859 festgesetzt.

Endlich werden die niederländischen Dichter wiederholt und dringend aufgefordert, auch in diesem Jahre, vor dem 1. März, dem Vereine zur musikalischen Composition geeignete Gedichte in allen vocalen Kunstformen einzu-

senden. Hierauf werden auf Antrag des Directorial-Secretairs von der Versammlung zu Verdienst-Mitgliedern ernannt die HH.: G. Flügel in Neuwied und Richard Wagner in Zürich; und als correspondirendes Mitglied H. Carl Rheinthaler in Bremen.

Auf den besonderen Wunsch sämmtlicher Abtheilungen wird H. A. C. G. Vermeulen auch für das folgende Jahr zum General-Secretair ernannt. — Als Vorsitzende werden dann an die Stelle der abtretenden HH. Dr. Th. Davids und C. A. Hekmann die HH. G. J. Dyk und Dr. J. Penn erwählt. — Dem Hrn. Cassirer wird für seine vortreffliche Verwaltung der Dank der Versammlung votirt. Aus dem Bericht des Cassirers ergab sich 1) daß in dem abgelaufenen Jahr die allgemeine Rechnung sich auf 7689 Fl. belief nnd daß ein Saldo von 344 Fl. verblieb. 2) daß der Capital-Reservefond 44000 Fl. beträgt, eingeschrieben in dem Hauptbuch der National wirkliche Schuld, mit $2^1/_2$ pro Cent verzinslich, und die Rechnung von diesen Fonds ein Saldo von 72 Fl. aufwies. 3) daß der Fond zur Unterstützung hilfsbedürftiger inländischer Tonkünstler und ihrer hinterlassenen Familien ein festes Capital von 19700 Fl. hat. (Nehmt ein Exempel dran!) 4) daß der Fond für Musikfeste ein Capital von 8000 Fl. hat. 5) daß der Fond zur Herausgabe Niederländischer Musikwerke und für die Bibliothek ein Capital von 1700 Fl. besitzt und davon im verflossenen Jahre 1073 Fl. verausgabt hat.

Die General-Versammlung beschließt darauf 1) das der Fond für Musikfeste in diesem Jahre möglichst festgestellt werde. 2) das die allgemeine Rechnung des folgenden Jahres nicht zu übermäßig belastet werde mit den ausländischen Druckkosten für die neue Auflage des Statuts der Kataloge. 3) auf Beschluß der 28. Generalversammlung und auf Grund der gepflogenen Berathschlagungen das Statut festzustellen und in Kraft zu erklären.

Die Generalversammlung beschließt ferner: daß im August 1859 ein reichhaltiges und imposantes Musikfest in Arnheim: gefeiert werden soll an einem Donnerstag- und Freitagabend; das Künstlerconcert am Samstag Morgen. 11,375 Fl. werden hiezu aus der Generalkasse des Vereins bewilligt. — Es wird ein Credit von 945 Fl. eröffnet. — Den Abtheilungen Enkhuizen, Goes und Zierikzee werden Unterstützungen zugewiesen. — Für das folgende Jahr wird aus dem Directorium Hr. Dr. J. J. Viotta zum Vorsitzenden der Generalversammlung ernannt*).

Aus der dichterische Begeisterung athmenden Rede, die der Directorial-Secretair Dr. J. P. Heye, gegenwärtig die Seele des Vereins, in der 29. Generalversammlung des niederländischen Vereins „Zur Beförderung der Tonkunst" vortrug, möge noch folgende Stelle hier einen Platz finden: „Doch auch ins Ausland wenden wir einen Blick voll Wehmuth und Erkenntlichkeit. Ritter v. Neukomm, den wir fast einen aristokratischen Künstler nennen möchten, Kühmstedt, den das Schicksal in die Niedrigkeit bannte und fast zu einem Plebejer machte, sein wirkliches Genie einzwängte in all den niederdrückenden Jammer einer kleinen Landstadt; Gathy, der gezwungen wurde, sein scharfes Urtheil über niederländische Kunst in Lob zu verwandeln, als er unsern Verein hier kennen lernte; Pitsch, der mit echt deutscher Treue uns ehrte und behilflich war — sie alle haben durch Beförderung unseres Beginnens, durch kostbare Geschenke, durch ihre Beurtheilungen unserer Preisaufgaben, durch Verbreitung unserer Bestrebungen im Auslande, durch die That bewiesen, wie viel es ihnen galt, mit uns verbunden zu sein. Und dieses Land soll denn auch unsererseits nicht brechen — selbst der Tod soll sie uns nicht vergessen machen. Mögen vielmehr ihre Namen auf unsern Erinnerungstafeln, mit so vielen als da stehen, ein dauerndes Zeugniß davon geben, daß der Niederländische Verein „Zur Beförderung der Tonkunst" stets war und ist der Mittelpunct von allem, was Europa an seinen ausgezeichnetsten Künstlern und Künstlerinnen besitzen und würdigen möchte.

Neuwied, im Januar 1859. Gustav Flügel.

*) Den inzwischen erfolgten Tod dieses hochgeachteten Kunstfreundes haben wir in vor. Nummer gemeldet. D. Red.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 24. März fand im Saale des Gewandhauses das jährlich wiederkehrende Concert zum Besten der hiesigen Armen statt. Es brachte im ersten Theile Schumann's Musik zu „Manfred", die betreffenden Scenen des Gedichts gesprochen von Frau Wohlstadt, Hrn. Röficke und Hrn. Werner, die Gesangsoli ausgeführt von Frl. Dannemann, Frl. Hinckel, Hrn. Wiedemann, den HH. Schmidt und Gebhard, die Chöre wie gewöhnlich von der Singakademie, dem Pauliner Sängerverein und dem Thomanerchor. Der zweite Theil bestand aus Joachim's Ouverture zu Shakspeare's „Heinrich IV.", die ebenfalls, wie die Musik Schumann's, zum ersten Male aufgeführt wurden, und Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor, die Pianofortepartie vorgetragen von Frl. Jenny Hering. Es war dies ein sehr gut zusammengestelltes Programm. Man hatte darin einen Grundsatz befolgt, der immer festgehalten zu werden verdiente: zunächst überwiegend Novitäten, dann aber diesen und dem noch nicht festgestellten Erfolge derselben gegenüber ein Werk welches allemal zündet, und einen etwaigen Mangel an Befriedigung vonseiten des Publicums ausgleicht. Glücklicherweise war diese Besorgniß, wenigstens der

Schumann'schen Musik gegenüber, nicht nothwendig. Diese gehört zu dem Herrlichsten, Vortrefflichsten, was Schumann geschrieben hat, ja Manche wollen dieselbe an die Spitze aller seiner Leistungen stellen. So viel steht fest: der Eindruck war ganz allgemein ein so tiefgreifender, wie wir ihn seit langer Zeit nicht bei der erstmaligen Vorführung eines Werkes beobachtet haben. Vor allen Dingen hervorzuheben ist die tiefe Versenkung des Musikers in den Geist des dichterischen Vorwurfs, die innige Sympathie, mit der er denselben ergriffen. Man fühlt es sofort heraus, beide sind eins geworden, und Schumann schrieb zugleich aus dem Innersten seines Selbst heraus, als er diese Musik componirte. Das herrliche, allerdings zunächst aus einer Nachahmung des Goethe'schen „Faust" entsprungene, andrerseits aber denselben wenigstens an männlicher Kühnheit weit überragende Byron'sche Gedicht war dem Componisten wahlverwandt. Dabei zeigt sich keine Spur von jenen Mängeln, welche die Epoche sinkender Kraft bei Schumann charakterisiren. Die Instrumentation ist im hohen Grade wirkungsvoll, fein, treffend, die Erfindung steht auf der Höhe seiner besten Leistungen. So ist ein Werk gewonnen, welches unzweifelhaft und ohne Weiteres einen dauernden Platz im Concertrepertoire behaupten muß, ein Werk, dem man durchaus nicht gerecht werden kann, wenn man es, ohne es gehört zu haben, nach dem Clavierauszug beurtheilt. Noch größer aber, einheitsvoller, gerundeter wäre die Wirkung gewesen, wenn man nicht das Gedicht in seiner Originalgestalt vorgetragen, sondern eine Bearbeitung für den Concertgebrauch, wie es bei allen ähnlichen derartigen Werken bereits der Fall ist, vorgenommen hätte. Die langen Zwischenreden, die natürlich auf dem Theater durch die Darstellung gehoben werden, reißen hier die einzelnen Musikstücke zu weit auseinander. Einer Bearbeitung für den Concertgebrauch muß ein Referat über den Gang der Gesammthandlung zugrunde liegen, und die einzelnen in ihrer Originalgestalt beizubehaltenden Scenen müssen an diesen Faden angereiht werden. Richard Pohl hat eine solche verfaßt, auf die wir Concertdirectionen bei der Vorführung des Werkes in künftiger Saison aufmerksam machen. Man lasse es sich nicht entgehen: es ist die schönste Bereicherung, die man haben kann. Ueber Joachim's Ouverture kann ich nach einmaligem Hören kein abschließendes Urtheil geben, insbesondere auch da ich versäumt hatte das Gedicht vorher in der Erinnerung mir aufzufrischen, so daß mir manche Beziehungen zu der poetischen Unterlage entgehen mußten. Joachim schließt sich als Componist, wie Brahms, an Schumann an. An das vor kurzem gehörte Brahms'sche Concert wurde ich in mancher Beziehung erinnert. Ebenso wie jenes Concert erschien mir das Werk in vielfacher Beziehung interessant und sehr beachtenswerth, und es ist für mich unzweifelhaft, daß das Verhalten des Publicums beiden Leistungen gegenüber durchaus ungerecht und ungerechtfertigt war. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß beide Componisten schon durchaus Fertiges gegeben hätten. — Joachim's Ouverture erschien mir zwar viel geklärter und reifer, als eine vor einigen Jahren gehörte. Es gelingt aber allen Componisten dieser Richtung noch nicht, aus der Innerlichkeit ihres Gefühlsprocesses sich soweit herauszuarbeiten, daß die Wirkung für den Hörer eine festbestimmte wird. Es fehlt an Licht und Schatten, es fehlt an Concertation auf einen dichterischen Höhepunct. Sei dem indeß, wie ihm wolle: jedenfalls sind alle Bestrebungen dieses besonderen Kreises innerhalb der neuesten Entwicklung so beachtenswerth, daß ein genaueres Eingehen auf dieselben bald nothwendig wird. Darauf möchten wir Mitarbeiter, die Gelegenheit hatten, nähere Kenntniß von den betreffenden Werken zu nehmen, aufmerksam machen. Fr. B.

Leipzig. Extraconcert des Musikvereins Euterpe. 18. März. — In würdigster Zusammenstellung bot das Programm das seit mehreren Jahren nicht gehörte Requiem von Mozart und Beethoven's C moll-Symphonie. Das Orchester that in beiden Werken seine Schuldigkeit, die Chöre nicht minder, obgleich wir namentlich bei den Frauenstimmen Frische und Fülle vermißten. Die Soli waren durch die Damen Aug. Koch und Clara Hinckel, sowie durch die HH. Wiedemann und Egli besetzt. Frl. Koch's Intonation ließ an Reinheit öfters zu wünschen übrig. Neben der Altistin Frl. Hinckel zeichnete sich der Bassist Hr. Egli am vortheilhaftesten aus. Seine Stimme ist groß und kräftig, wir dürfen nach vollendeter Ausbildung und nach gewonnener klarer Durchbildung in den Lagen, wo jetzt noch hin und wieder eine gewisse Rauheit der Töne hervortritt, einer vielversprechenden Zukunft entgegensehen. Der Tenorist Hr. Wiedemann ist ebenfalls mit guten natürlichen Mitteln begabt, in ihrer entsprechenden Verwendung scheint er jedoch nicht überall gleich geschickt zu sein. Wir müssen weitere Proben von ihm hören, wenn wir seine Leistungsfähigkeit bestimmter bezeichnen sollen. 6.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der frühere Concert-M. Jean Becker in Mannheim, der seit Januar nach Paris übergesiedelt ist, erfreut sich den Nachrichten belgischer und französischer Blätter zufolge einer außerordentlich günstigen Aufnahme. Der Cäcilienverein zu Metz hat ihn zum Ehrenmitglied erwählt, in Paris ist er zum Professeur de l'école Beethoven ernannt worden. Außer seinen Concerten wird er oft in den höchsten Kreisen sehr gern gesehen und von Berlioz und anderen namhaften Kritikern ausgezeichnet.

Der Violinvirtuose Ludwig Strauß spielte am 12. März in der Symphonie-Soirée der königl. Capelle zu Berlin und am 18. März im 10. Museumsconcert zu Frankfurt das Violinconcert von Beethoven. In letzter Stadt gab derselbe am 26. noch ein eigenes Concert, und wird von dort aus zunächst in Braunschweig und Hamburg öffentlich spielen.

Frl. Rosa d'Or, eine ebenfalls in der letzten Zeit genannte Violinistin, gab am 25. März ein Concert im fürstl. Hoftheater zu Sondershausen. Sie spielte Beriot's sechstes Violinconcert, die „Melancolie" von Prume und die Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps. Außerdem kam die Tannhäuser-Ouverture und das Vorspiel zu „Lohengrin" zur Aufführung, und Frau Rauch-Wernau sang Scenen aus „Tannhäuser" und „Oberon".

Tichatscheck hat eine Gastspielreise nach Hamburg angetreten. Von dort wird er in Cöln erwartet.

Rubinstein wird in Deutschland erwartet. Er soll zur Saison nach London gehen, ohne jedoch, wie früher berichtet wurde, der Aufführung seines „Verlorenen Paradieses" in Wien beizuwohnen, woran er, nach der ersten Weimarer Aufführung, noch manche Veränderungen vorgenommen hat.

Peter Cornelius siedelt Anfang April von München nach Wien über, um sich dort bleibend niederzulassen.

H. v. Bronsart hat sich von Weimar nach Hannover begeben und dort mit Joachim vereint eine Soirée für Kammermusik veranstaltet, die sich des größten Beifalls zu erfreuen hatte. Beide Künstler sind hierauf nach Hamburg gereist, um dort gleichfalls ein Concert zu geben.

H. v. Bülow ist in Paris eingetroffen; er berührte Weimar auf der Durchreise.

Tausig will nach Spanien gehen.

Frau v. Bock hat mit David und Stockhausen in Dresden ein Concert gegeben, dessen vollen Ertrag (nach Abzug der unvermeidlichsten Kosten) von circa 350 Thalern sie dem Comité des Weber-Denkmals übergeben hat.

Die deutsche Concertsaison neigt sich ihrem Ende zu, die reisenden Künstler werden binnen kurzem in ihre Standquartiere zurückkehren. Einstweilen concertiren noch Alexander Dreyschock und Frau Schumann in Dresden, Julius Stockhausen, Prof. Dupont und Jaell in Hannover, Frl. Marie Mösner in Cöln.

Musikfeste, Aufführungen. Dr. Leopold Damrosch wird am 9. April in Breslau ein großes Concert geben, in welchem die neunte Symphonie, der zweite Act aus Gluck's „Orpheus" (die Titelpartie gesungen von Frau Dr. Damrosch) und Beethoven's Violinconcert (gespielt von Damrosch) zur Aufführung kommen. — Ein Musterprogramm!

Der Rotterdamer Gesangverein des Niederl. Vereines: Zur Beförderung der Tonkunst führte am 25. März den 96. Psalm von Mendelssohn und Händel's „Samson" auf, wobei Frl. Schreck aus Bonn die Altpartie mit außerordentlichem Beifall sang. Die Aufführung unter der tüchtigen Leitung von Verhulst war sehr gelungen.

Berlioz wird in Paris in der Woche vor Ostern ein großes Concert im Saal der komischen Oper geben. Zur Aufführung kommt sein Oratorium „des Heiland's Kindheit", und Stücke aus anderen seiner Werke.

Bei dem kürzlich stattgefundenen Gesangfest der französischen Liedertafeln im Industriepalast zu Paris hat man das Septett aus dem 3. Act der „Hugenotten" durch 600 Männerstimmen, also etwa mit 85facher Besetzung, singen lassen, was natürlich einen „immensen Effect" hervorrief! — Wir schlagen fürs nächste Gesangsfest vor, das große Duett aus dem 4. Act der „Hugenotten" durch 100 Primadonnen und 100 erste Tenöre vortragen zu lassen, was noch größeren „Effect" machen wird.

Am 25. März ist in der Kirche Notre-Dame zu Paris die Messe von C. M. v. Weber durch die „Association des artistes musiciens" zur Feier ihres Stiftungsfestes aufgeführt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Saison der deutschen Oper in Wien soll am 31. März mit „Lohengrin" geschlossen werden, der bereits am 11. Februar seine 20. Aufführung erlebt hatte. Die Saison der italienischen Oper beginnt mit dem 1. April, und endet mit dem 30. Juni. In Aussicht stehen zwei neue italienische Opern: „Elisa Valasco" von Pacini und „Fiorina" von Pedrotti, also diesmal kein Verdi! — Auch in London wird die italienische Oper am 2. April eröffnet.

Im Hoftheater zu Weimar wurde ein zweiactiges Ballet mit Musik von Flotow (nicht, wie das „deutsche Theaterarchiv" schreibt, eine Operette) aufgeführt, in welchem H. v. Flotow bewies, daß er von jeher das meiste Talent zur Composition von Balletmusik besessen hat! — Seine „Martha" macht jetzt auch in Brüssel Furore, was wir ganz in der Ordnung finden.

In Düsseldorf ist der „Lohengrin" erst in Vorbereitung und nicht, wie wir neulich berichteten, schon aufgeführt.

In Karlsruhe wurde am 17. März Marschner's „Hans Heiling" zum erstenmale gegeben. — Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt!

Literarische Notizen. Von Peter Cornelius ist bei Kühn in Weimar ein „Sonettenkranz für Frau Rosa v. Milde" erschienen. Die sinnigen Dichtungen feiern diese edle Künstlerin in zwölf Sonetten, deren jedes die charakteristische Schönheit einer bestimmten Rolle, wie sie aus ihrer Auffassung sich gestaltete, darstellt. Nur das letzte macht davon eine Ausnahme. Anknüpfend an die von Frau v. Milde gesungene Partie der Margiana im „Barbier von Bagdad", werden darin die eigenen Erfahrungen des Dichter-Componisten und der Trost seines künstlerischen Bewußtseins zur Sprache gebracht. Die Gestalten, welche sich Cornelius zur Verherrlichung ausgewählt hat, sind: Agathe, Euryanthe, Leonore, Alceste, Elisabeth (im „Tannhäuser" und in Lassen's „Landgraf Ludwig's Brautfahrt") Senta, Elsa, Genoveva (in Rob. Schumann's gleichnamiger Oper) Theresa (in Berlioz' „Benvenuto Cellini") und Comala (in der gleichnamigen Oper von Sobolewski).

Dr. Schafhäutl in München soll im Auftrag des Königs Max eine „Geschichte der Musik in Bayern" verfassen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Eduard Franck, Lehrer am Cölner Conservatorium, ist zum Professor der Musik an der Universität zu Bern und zum Musikdirector der Berner Musikgesellschaft ernannt worden. Er wird zugleich die Leitung der dortigen Musikschule übernehmen.

Todesfälle. In Cassel ist der Concert-M. Carl Schöler gestorben, dessen wir noch kürzlich bei seiner Ausführung des Bratschensolo's in Berlioz' Harold-Symphonie anerkennend gedachten.

Vermischtes.

Im Widerspruch gegen ein von den Tageblättern hin und hergetragenes Gerücht, daß Liszt um einen zweijährigen Urlaub und desfallsige Enthebung von seiner Function als Hofcapellmeister nachgesucht habe, sehen wir uns zu der Erklärung veranlaßt, daß diesem Gerücht auch nicht die geringste thatsächliche Wahrheit zugrunde liegt, aus dem einfachen Grunde, weil Liszt keinen Urlaub braucht, jetzt so wenig, als im Jahre 1842, da seine Stellung in Weimar seit dieser Zeit nicht im mindesten verändert ist. So wie er damals zum Capellmeister der Hofconcerte ernannt wurde, und dieselben leitete, sobald er sich in Weimar befand, so ist es auch bis jetzt geblieben, wo er in diesem Winter fast wöchentlich die Ehre hatte, bei I. k. und k. H. H. dieselben zu dirigiren. Sein Aufenthalt in Weimar ist stets ein freiwilliger, durch keine specielle Verpflichtung bedingt, ganz wie seine Betheiligung bei der Theaterdirection.

In Nr. 9 der „Niederrheinischen Musikzeitung" vom 26. Feb. 1859, herausgegeben von Bischof, kritisirt ein Hr. Scholz aus Nürnberg meine Brochure „Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik." Er sagt gleich anfangs: „Vor allem habe ich daraus entnommen, daß Hr. Sobolewski die Berliner kritischen Briefe gelesen" und später: „Man sieht, Hr. Sobolewski versteht auch Französisch", welche Bemerkungen Hr. Scholz selbst gewiß für sehr geistreich hält — — ich sage nicht, daß ich ihn für blödsinnig halte, aber blödsichtig ist er gewiß. — Erstens ist der letzte Buchstabe meines Namens ein i, er hat ihn für ein y gehalten. Das möchte wenig zu bedeuten haben, würde es mit der Blödsichtigkeit nicht immer ärger, je weiter man kommt. — So hält er zweitens die kleine Brochure, die nur den Schlußstein der ersten Abtheilung der „Debatten über Musik" bildet, für ein Lehrbuch der Tonkunst. Er sagt: „Wenngleich Hrn. Sobolewski für seine Entdeckung, daß jede Gestalt Form habe, Dank gebührt, so muß ich doch gestehen, daß ich nach seiner Erklärung, wann eine Form gut sei, gerade so klug wie vorher gewesen bin." Es ist Hrn. Scholz nur zu rathen, noch einige Kreuzer vorzusuchen, sich eine Brille und die „Debatten über Musik" anzuschaffen, was er eigentlich schon gethan haben müßte, ehe er diese Broschüre recensirte, und wird er auch dadurch nicht klüger, so möge er keinen Kreuzer mehr für musikalische Schriften ausgeben, es ist verlorenes Geld. — Drittens sagt er: „Hr. Sobolewski scheint jede Gesetzmäßigkeit für die Accordenfolge zu läugnen", und steht doch gleich darauf Pag. 21 der Brochure ganz klar, daß jeder Harmonieschritt gerechtfertigt werden müsse. — Endlich hat Hr. Scholz trotz seiner Blödsichtigkeit bemerkt, daß Seite 27 nach „die uns" das Wort „geläufig" ausgelassen. Nicht wenig stolz ist er auf diese Entdeckung und schreibt auch gleich den Satz „nur des Styls wegen" hin, weiß aber doch nicht, worauf sich derselbe bezieht. — Doch genug davon, das Geheimniß der neuesten Schule ist wirklich nichts anders als „das Mehrwissen und Mehrkönnen"; oder glaubt Hr. Scholz wirklich eine Oper schreiben zu können wie Wagner, oder ein Symphoniestück wie Liszt? — Darüber dürften selbst seine Freunde lächeln. — Adieu Hr. Scholz aus Nürnberg. N.B. Soll das „S" unter den der geistreichen Kritik meiner Brochure folgenden Stellen aus Liszt's Idealen auch als Scholz gelesen werden? Ist dem so? Werden Sie durch ein paar Vorhaltsnoten und einen Orgelpunct verblüfft, so sind Sie wirklich musikalisch unzurechnungsfähig. E. Sobolewski.

Intelligenz-Blatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 28. April d. J. findet die regelmässige halbjährliche Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Capellmeister **Rietz**, Musikdirector und Organist **Richter**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **F. Grützmacher**, **F. Herrmann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar prænumerando in 1/4jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im März 1859.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Choralbuch

für die

Evangelischen Kirchen Preussens

vierstimmig ausgearbeitet und unter besonderer Begünstigung

Eines Königl. hohen Ministerii

des geistl. Unterrichts und Medizinal-Angelegenheiten

und des

Königl. Hochwürdigen Consistorii zu Königsberg.

Herausgegeben von

Carl Heinrich Sämann,

Königl. Musik-Director, Cantor und Organist an der Altstädtischen Pfarrkirche zu Königsberg in P.

Preis 3 Thlr.

Violoncelle-Verkauf.

Ein altes Violoncelle mittlerer Grösse, von vorzüglichem Ton und auch äusserlich elegant und im besten Stande, ist billig zu verkaufen; das Nähere durch die Pianoforte-Fabrik von Steingräber & Comp. in Halle a. S.

Gesuch.

Musik-Dir. Kurz in Neuenburg (in der französischen Schweiz) sucht einen Gehülfen, welcher im Stande ist, in den Holzblasinstrumenten, die im Orchester üblich sind, Unterricht zu ertheilen. Kenntniss in den Blechinstrumenten ist gerade nicht nöthig, jedoch wünschenswerth. In der Besetzung dieser Stelle wird der Vorzug dem Aspiranten gegeben, welcher auf einem der Holzinstrumente, etwa der Clarinette, einen Solovortrag übernehmen kann und im Streichquartett einer Violoncellpartie gewachsen ist. — 1000 franz. Franken Gehalt nebst freier Wohnung sind zugesichert. — Zeugnisse über Moralität und Kunstfähigkeit können bis zum 10. April portofrei eingesendet werden.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 15. Den 8. April 1859.

Inhalt: Recensionen: H. Hirschbach, Op. 28, 36, 46, 47; Jos. Krejci, Op. 3. — Ein still Wirkender. — Musikalische Plaudereien aus St. Petersburg. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Concertmusik.

Arrangements.

Hermann Hirschbach, Op. 28. Ouverture für Orchester (Nr. II) für Piano zu zwei Händen. Leipzig, Siegel. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 36. Ouverture für Orchester (Nr. III) zu „Götz von Berlichingen" für Piano zu zwei Händen. Das. Pr. 17½ Ngr.

———, Op. 46. Symphonie für Orchester (Nr. II) „Lebenskämpfe" für Piano zu zwei Händen von H. Enke. Das. 2 Thlr. 15 Ngr.

———, Op. 47. Dritte Symphonie für Orchester „Erinnerungen an die Alpen" für Piano zu zwei Händen, arr. von H. Enke. Das. 2 Thlr 5 Ngr.

Der Verfasser vorstehender Orchesterwerke wurde seiner Zeit von Rob. Schumann vortheilhaft eingeführt, und gründete sich ein früheres Urtheil mehr auf die Versprechungen eines angetretenen ehrenwerthen Strebens, so können wir uns an die Resultate der durchlaufenen schöpferischen Künstlerbahn halten. Daß Hirschbach sich den ernsteren Compositionsgattungen bestimmt hat, verdient schon von vornherein den Ausdruck der Achtung; ein Verzeichniß seiner gedruckten Werke nennt allein 12 Quartette für Streichinstrumente, 4 Quintette, 5 Ouverturen für Orchester, 4 Symphonien im Arrangement für Piano, ein Octett, Septett zc. Davon liegen uns zwei Ouverturen und zwei Symphonien vor, aber leider nur im Clavierauszuge, der natürlich auch nur ein halbes Urtheil über die Originale zulassen kann, da man von der einen Hauptseite der Arbeit, der Instrumentation und der dadurch bedingten Wirkung keinen genauen Maßstab erhält, wenn auch einige Andeutungen dem Auszuge beigegeben sind. Doch soviel geht aus dem Arrangement hervor, daß die Werke orchestral intentionirt und auf die Natur der betreffenden Instrumente berechnet sein mögen. Es ist nicht zu verkennen, daß den Werken ein poetisches Leben inne wohnt, ja daß sie die Darstellung einer bestimmten Idee bezwecken, daß sie mit charakteristischen Zeichnungen, mit Fluß und geübtem Geschick geschrieben sind und den schöpferischen Beruf des Verfassers, wie den Ernst seines Strebens und die Bildung nach guten frischen Vorbildern erfreulich documentiren. Taucht hin und wieder ein kühner kurzer Zug in harmonischen und rhythmischen Combinationen auf, so hält sich das Ganze doch mehr auf der glatten Ebene des Normalen, aber nicht Gewöhnlichen, und macht namentlich die melodische Gliederung und thematische Gestaltung den wohlthuenden Eindruck des Anständigen und hält die Spannung in wünschenswerther Frische. Die Ouverture Op. 28 ist „der deutschen Nation" gewidmet, und hat sich der Componist dabei an ein bestimmtes Programm gehalten, da nach dem einleitenden Andante, das Folgende die Beisätze: „Chor der Auswanderer, Kampf, Siegesmarsch" mit sich führt.

Ebenso finden wir in der 2ten Ouverture Op. 36 zum Schauspiel: „Götz von Berlichingen" von Goethe die Charakterzeichnungen: Weislingen, Adelheid, Elisabeth und Marie und die Vehme.

Auch die Symphonien halten sich an einen dichterischen Faden und entnehmen daraus die formelle Gestaltung. Die erste davon, Op. 46 „Lebenskämpfe" gruppirt sich in die vier herkömmlichen Partien der symphonischen Arbeit, die jedoch sich innig an einander anschließen, oder durch kurze recitativische Vermittelungen den ununterbrochenen Fortgang des ganzen Tonbildes sichern. Freier noch in Anordnung und Zahl der Sätze

erweist sich die andere Symphonie Op. 47 „Erinnerungen an die Alpen", durch den Stoff der malerischen Schilderung veranlaßt. In dem einleitenden Adagio soll das Erwachen des Morgens ausgedrückt werden; es folgt ein längeres Moderato im 4/4 Tact und zeichnet „das Leben in der Natur" — allerdings eine Veranschaulichung, die des benannten Beisatzes bedarf. Durch eine Temposteigerung schreitet das Bild zum Erblicken der Alpen weiter; die Gefühle erheben sich weihevoll zu einem Andante recitativo. Es wird mit munterem Leben zur „Wanderung" aufgebrochen — Vivace 6/8 Tact, und kommt eine Phantasie, Andante mit Prestissimo, welches dem Fortgange des Werkes ein reges Interesse erhält. Nun aber gewährt die fließende Feder des Componisten, nach 41 ziemlich enggestochenen Seiten des zweihändigen Clavierauszuges, den ersten wirklichen Ruhepunct. Die folgenden Sätze erfahren glücklicherweise eine gedrängtere Fassung: Allegro moderato, Adagio (Abschied von den Bergen) und Schluß-Allegro, welches letztere, von einigen langsamen Accorden angehalten, mit einem cadenzartigen Nachruf seines Themas sich verabschiedet. Durch Tempo- und Tonwechsel, wie durch den Contrast der Stimmungen und glückliches Colorit der Bewegung, gelingt es dem Werke, eine andauernde Spannung zu ermöglichen, wobei noch die dem Verfasser eigene, reichvertretene Seite des melodischen Elementes zuhilfe kommt. Wünschenswerth wäre es jedoch, wenn das einem solchen specifischen und umfangreichen Tongemälde untergelegte Programm in einer genaueren Ausführung beigegeben würde, wie es bei den Liszt'schen symphonischen Dichtungen geschehen, um dem musikalischen Verständnisse des Werkes näher zu kommen, und auch gleichzeitig mancherlei Beziehungen des Ausdruckes und der formellen Gestaltung die Berechtigung zu sichern. Schließlich müssen wir gestehen, daß bei dieser ersten Bekanntschaft die Werke des Hrn. Hirschbach nach genauerer Durchsicht das Interesse auf das Günstigste steigerten, ganz gegen Vermuthung des ersten flüchtigen Anblickes. Wir wollen dieselben deßhalb den Orchestern zur Beachtung empfehlen. Die Arrangements vom Verfasser und H. Enke sind in bequem ausführbarer Weise gehalten und der Wirkung des Claviers möglichst vortheilhaft angepaßt. R. Viole.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Jos. Krejci, Op. 2. Drei Fest-Orgelvorspiele. Prag, Hoffmann.

Durch zufällige Umstände wurde das Erscheinen dieses Werkes, welches Mendelssohn gewidmet ist, verspätet. Noch bei Lebzeiten des Letzteren ist es vollendet worden, und der Brief, worin dieser seine Genehmigung der Dedication ausspricht, ist der gegenwärtigen Ausgabe vorgedruckt, daher die niedrige Opuszahl, während der Componist, bekanntlich der gegenwärtige Director der Orgelschule in Prag, in seinen Publicationen viel weiter vorgerückt ist. War der Componist demnach damals noch um vieles jünger, als er diese Vorspiele schrieb, so zeigen dieselben demohngeachtet, betrachtet man ihren Geist, die in ihnen angewandte Technik, eine bedeutende geistige Reife, und lassen vermuthen, daß er schon damals Manches gearbeitet hatte, was eine strenge Selbstkritik der Oeffentlichkeit vorenthielt. Im Gegensatze zu dem südländischen Orgelgeiste finden wir darin einen Ernst, der völlig dem entspricht, was man von dieser Kunstgattung zu erwarten berechtigt ist. Zudem ist die Technik eine ganz durchgebildete, reife, nirgends etwas gewaltsam Herbeigeführtes; in breiten Harmonien, die ganz polyphon verarbeitet sind und einen völlig kundigen Orgelbeherrscher erkennen lassen, rauschen diese Stücke an uns vorüber, mächtig ergreifend und vollkommen dem Zwecke entsprechend, für den sie bestimmt sind. Nr. 1. (D dur) ist zu hohen und besonders bedeutungsvollen Festivitäten geeignet, nach einer breit und majestätisch gehaltenen Einleitung tritt eine Fuge ein, deren Motiv äußerst wirksam und der Verarbeitung günstig und mustergiltig durchgeführt ist. No. 2. ist zu jeder solennen Feier geeignet; ein festlicher Glanz ist darüber ausgebreitet. Beiden nicht nachstehend ist Nr. 3. zur Feier freudigen Ausdruckes. Trotz des kunstreich verarbeiteten Styles ist doch in allen diesen Stücken natürlicher Fluß und Schwung. Ihr Charakter sowol, der motivische Gehalt, als auch die Art, wie sich das ganze harmonische Gewebe ausspricht, deuten nicht in die Vergangenheit zurück, sondern gehören einer Richtung an, die eine größere als blos für die Gegenwart berechnete Tragweite hat. Emanuel Klitzsch.

Ein still Wirkender.

Es giebt einzelne verdienstvolle Künstler und Kunstpädagogen, deren Thätigkeit im praktischen Kunstleben sehr einflußreich ist und ungemein gewürdigt wird, über die aber wenig oder gar nichts in die Oeffentlichkeit gelangt; — dadurch wird jedoch die rechte Wirkungsweite beeinträchtigt, überhaupt aber ist es in der Ordnung, daß alles Bedeutendere auf dem Erscheinungsgebiete auch seinen Reflex dahin werfe, wo die Reflexion über Kunstsachen Princip ist.

Mir ist das Glück geworden, einen solchen bedeutenden Mann zu finden, dessen Name nur wie zufällig genannt wurde, und der sich gewiß zu bescheiden verbirgt. Ich bitte Hrn. Josef Proksch in Prag um Vergebung, wenn ich ihn hier namhaft mache und es ihm vielleicht nicht besonders lieb ist. Es geschieht auf Grund einiger

seiner neuen Werke für den Clavierunterricht und ich nenne zunächst nur den „Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel (mit Anwendung des Handleiters) nach pädagogischen Grundsätzen in progressiver Reihenfolge nach den besten Mustern" rc. Das Werk enthält in einer Reihe von Abtheilungen die Elementarlehre und fortschreitend eine Anzahl von kernhaften Uebungen und Stücken, welche außerordentlich förderlich sind und verdienen, in jedem Repertoire des Unterrichts zu sein. — Sodann erwähne ich Proksch's Werk „Die Kunst des Ensemble im Pianofortespiel (in Commission bei Fischer in Prag), enthaltend eine Reihe instructiver Tonstücke für drei, vier und mehrere Pianoforte zu zwei und vier Händen"; für öffentliche Prüfungen und Aufführungen geeignet, füllen diese Compositionen des Herausgebers eine Lücke aus: denn es fehlte an derartigen Ensembles für Anfänger und mittlere Spieler.

Endlich erwähne ich noch (unter anderen neuen Werken des Meisters) eine „Sammlung zweckmäßiger Etuden und Passagenübungen in 6 Heften", welche für alle erdenklichen technischen Bildungstendenzen etwas bringen und die besten Stücke der besten Meister enthalten.

Proksch hat Schüler, wie Wilhelmine Clauß, Ch. Wehle (auch Dreyschock?) gezogen und somit lebendige Zeugnisse seiner Lehrmethode geliefert, die schwerlich gediegener und vielseitiger gedacht werden kann.

Wir wünschen, daß Hr. Proksch seine Werke an alle Redactionen zur eingehenderen Besprechung sendete; bis dahin diene dieser kleine Satz dazu, die Clavierwelt auf die genannten Werke aufmerksam zu machen.

L. K.

Musikalische Plaudereien aus St. Petersburg.

Als ich meine Schreibmappe öffnete, um einige Nachrichten über musikalisches Leben der Stadt Peter's des Großen für Ihre Leser nieder zu schreiben, da habe ich recht lebhaft an jenen Moment gedacht, in welchem oft ein Autor nach Beendigung eines Werkes noch einmal zur Feder greift, um der Welt in einer fulminanten Vorrede klar zu machen, welch einem „dringenden" Bedürfnisse dieses neueste Opus seines Geistes abhelfen müsse und werde! Wie stereotyp war doch diese Phrase geworden, und wie naiv-komisch klingt sie, wenn man sich blos in einem Leipziger Meßkatalog überzeugt, wie viel tausendmal jährlich solch einem „dringenden" Bedürfnisse abgeholfen wird. Und doch trägt gewiß der unschuldvollste Schulmonarch in einem beliebigen Krähwinkel, der die Region der Schreib- und Lesefibeln noch um eine „allerneueste" und „beste" vermehrt, ebenso sehr das Gefühl jenes literarischen Bedürfnisses, wie des durch seine Abhilfe erworbenen Verdienstes in seiner Brust! Eins nur ist dabei zu beklagen: daß die böse profane Welt die schönsten Bestrebungen so oft mit schnödem Undank lohnt — meist wol nur aus Mangel an Verständniß!

Weßhalb ich aber jetzt an jene Vorrede dachte? Nun, — verzeihen Sie es, wenn ich ein wenig verlegen werde — ich — nun, ich glaubte auch solch einem Stück musikalischen Bedürfnisses abzuhelfen, indem ich Ihren Lesern etwas aus dem musikalischen Leben der nordischen Metropole erzähle. Ich bin dabei noch so frei, zu glauben — wie das ja auch bei allen Vorreden ebenso gewöhnlich als natürlich ist — das meine Plaudereien für manchen Leser ihres geschätzten Blattes ein kleines Interesse haben werden. Dringen doch die Mittheilungen über unsere Leistungen auf dem Felde der Tonkunst so selten zu Ihnen hinüber, weiß man doch im Auslande im Allgemeinen so wenig von unseren Musikverhältnissen, daß man, wenn nicht zuweilen eine kurze Notiz über die Aufführungen unserer (deutschen) Singakademie ein Lebenszeichen davon brächte, im Auslande sich leicht dem Glauben hingeben könnte, es sei unter der eisigen Decke des nordischen Winters auch das künstlerische Leben — eingefroren! Und doch bietet sich uns auch hier so viel Schönes, künstlerisch Vollendetes, und doch herrscht auch hier stellenweise ein so reges Leben und Streben im Gebiete der Tonkunst, daß es nur eine Pflicht gegen die Sache und gegen die Personen, welche sie hegen und pflegen, erfüllen heißt, wenn wir es uns gestatten, einmal ausführlicher darüber zu berichten.

Wir denken dabei keineswegs an die italienische Oper, die unter Baveriri's wenig energischer Leitung hauptsächlich Verdi, daneben etwas Rossini und im Nothfalle einmal „Don Giovanni" bringt — und die bei einer lebendigeren, frischeren und kräftigeren Leitung mit den künstlerischen und materiellen Mitteln, welche ihr in so reichem Maße zu Gebote stehen, ganz Bedeutendes zu leisten imstande wäre, wenn —

Auch von den Concerten der sogenannten „philharmonischen" Gesellschaft werden wir nicht reden, die, ihrer letzten Aufführung nach zu schließen, mehr auf das „Viel" wie auf das „Gediegene" Rücksicht zu nehmen scheint!

Wir haben vorzugsweise diejenigen Leistungen im Auge, die wesentlich deutscher Natur und Art und meist von Deutschen geschaffen werden. Zwar beschränkten die eigenthümlichen Theaterverhältnisse das Feld öffentlicher musikalischer Thätigkeit gar sehr! Während der „Saison" dürfen öffentliche Concerte im eigentlichen Sinne des Wortes nicht stattfinden. Die Direction der kaiserlichen Theater untersagt sie, und so muß die Muse der Musik ihre Jünger und ihre Verehrer privatim zugaste laden, da auch öffentliche Ankündigungen und öffentliche Einladungen während dieser Zeit nicht erlassen

werden dürfen. Hoffentlich werden auch diese drakonischen Bestimmungen der Kunstgesetze bei dem allgemeinen Drange nach reger, geistiger Entwicklung, welcher unter der Regierung Kaiser Alexander's alle Schichten durchdringt, endlich einmal fallen, wenn man einsieht, welch einen großen Einfluß gute öffentliche Concerte auf die geistige Entwicklung eines Volkes ausüben, — daß dazu aber andere Musik gehört, als die, welche man oft so zu nennen beliebt, wenn man den Componisten der „Traviata" preist.

So sind denn auch diejenigen Aufführungen, welche Sonntags im Saale der Universität stattfinden, nur „Uebungen." Wesentlich erst von musikalisch gebildeten Studenten ins Leben gerufen, war ihr Ertrag zum besten armer Studirenden bestimmt. Allmälig unterstützte man das Orchester durch andere tüchtige Dilettanten und durch Musiker vom Fach, und so ist auch jetzt die Zusammensetzung der Mitwirkenden. Müssen diese Aufführungen meistens auch ohne Probe vonstatten gehen und können sie auch auf Abrundung und Nuancirung nur schwachen Anspruch machen, so verdienen sie doch alle Anerkennung in ihrer Richtung und ehrend zollen wir ihrem tüchtigen, wackeren Dirigenten Lob, der mit so viel Meisterschaft und künstlerischem Streben das zu leisten bemüht ist — was geleistet werden kann — und darf. Das ist Carl Schubert, der Violoncellist! von dem wir weiter unten noch mehr erzählen werden. Das Programm einer Aufführung besteht gewöhnlich in einer Symphonie, welcher Solovorträge und zum Schluß eine Ouverture folgen. In diesem Winter wurden in der Universität u. a. zur Aufführung gebracht: von Beethoven, Symphonie in B dur, F dur Pastoralsymphonie und die neunte Symphonie (ohne Chor), dann die Ouverture zu „Fidelio" (E dur), „Coriolan", „Egmont" 2c.; von Mendelssohn Lobgesang und A moll-Symphonie, Ouverture zu „Ruy Blas"; von Schumann Es dur-Symphonie; von Haydn Symphonie Es dur; Spohr Symphonie Es dur. Unter den Solovorträgen erwähnen wir ein Clavierconcert (in F dur) von Rubinstein, von dem Meister selbst gespielt, ein Clavierconcert von Chopin, vorgetragen von Hrn. v. Sentis 2c. Neben diesen Concerten, um die sich außer Schubert der Inspector der Universität, Hr. Vitzthum v. Eckstädt sehr verdient macht, gebührt der von Behling gegründeten Singakademie das Verdienst, deutsche Musik hier cultivirt zu haben. Sie singt wöchentlich einmal unter der Leitung von Ernst Meyer. Ihre Aufführungen finden jährlich zu öfteren Malen vor einem geladenen Publicum statt. Ihre Dirigenten und Vorsteher haben sich, wir wiederholen das, ein schönes Verdienst um deutsche Musik erworben. Unbeirrt fahren sie in ihren Bestrebungen fort, den deutschen Tonschöpfungen auch hier, in deutschen Kreisen wenigstens, Eingang zu verschaffen, und so fanden durch sie sowol die älteren als die neueren und neuesten Vocalcompositionen deutscher oder doch ihrer Richtung nach deutscher Meister auch unter dem rauhen Himmel St. Petersburgs ihre warmen Verehrer. Sowol Beethoven, Mozart, Haydn und Händel, als Mendelssohn, Schumann, Hiller, Gade u. a. haben in der Singakademie ihre Pflege gefunden. Wie Ihnen schon gemeldet wurde, brachte die erste Aufführung in diesem Winter „Paradies und Peri" von Schumann, für die nächste sind, wie wir hören, Gade's „Comala" und ein Theil von „Samson" bestimmt.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Von unseren hiesigen Auserwählten hat seither blos Ziegler einige werthvolle Kirchenstücke — darunter eines mit sehr glänzender Doppelfuge — Rotter, so viel ich weiß, nur eine leider als versäumt hinter mir liegende Messe gebracht. Sie soll aber — wie mir aus glaubwürdiger Quelle versichert wurde — keinen erheblichen Fortschritt seiner zwar immer edlen, aber im Mozart- und Spohrthume allzu befangenen Muse darbieten. Herbeck hat eine neue große Messe für Männerstimmen und großes Orchester im Pulte liegen. Nach Vorausgegangenem darf man von dem schönen Werke dieses reichbegabten Tonsetzers wol freudige Erwartungen hegen. Doch Niemand ist Prophet im eigenen Lande. Dieser Spruch scheint sich vielfach auch an der eben genannten Künstlernatur bewähren zu wollen. Johannes Hager hat seine schon vor sechs Jahren geschriebene Festmesse sammt Einlagen wieder einmal aufführen lassen. Das Werk ist sehr reich an feinen harmonischen und rhythmischen Zügen. Ton und Farbe neigen sehr nach Mendelssohn's Seite. Doch vermißt man einerseits selbständige Erfindung ebensowenig in Hager's Werke, als auf andrer Seite ein gewisser, allzu weit gedrängter Zug nach Detailsymbolik auf Kosten eines klaren und vollen Gesammteindruckes ihm zur Last fällt. Das höchst ehrenwerthe und sogar zeitgemäße Streben nach worttonlicher, dramatisch-religiöser Ausstattung des kirchlichen Inhalts dringt selbst in den gelungensten Momenten der Hager'schen Messe — im Kyrie, Credo und Sanctus — nur zum geistreichen, feinen Mosaikbilde, aber zu keinem vollständigen Gedankengusse durch.

Von bis jetzt Ungenannten oder wenig Gekannten hat ein hier lebender jugendlicher Tonsetzer, Namens Zierer, und der brave Organist einer hiesigen Vorstadtkirche, Hr. Cirill Wolf, eine neue Messe sammt Beigaben vernehmen lassen. Zierer gehört unter jene Talente, denen die Gedanken leicht fließen. Auch mit den herkömmlichen Formen hat er sich schon so vertraut gemacht, daß er nirgends Eckiges, sondern immer

Gesundes und nach der Regel Gefügtes bringt. Allein seine Modulationskunst, sein Geschmack und seine musikalische Belesenheit liegt bis jetzt noch so in der Wiege, daß er im Stande ist, seitenlange Stücke zu schreiben die kein Haar breit aus der Anfangstonart weichen. Contrapunctirt er, so geht der ohne Grund zaghafte Componist keinen Schritt über die ersten Wiederschlagsbildungen hinaus, und findet sich — des Arbeitens müde — so rasch wie möglich mit einer lärmenden und klappenden Cadenz ab. Er höre, lese und reise viel! Dies mein einziger Rath an den aufmunterungswürdigen Jünger. Cirill Wolf giebt in seiner Messe viel gutgemeinte, natürlich und warmgefühlte, auch nach technischer Seite hin ganz fertige Musik. Was er giebt, ist edel bei aller Anspruchslosigkeit. Zu hohem Schwunge erhebt er sich nirgends. Er weiß immer anständig und fein, wie ein Mann zu reden, der Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat. Nur einige Kürzungen an seinem sonst probehaltigen Werke möchte ich dem trefflichen Manne rathen, der unseren besten Orgelspielern würdig beigezählt wird.

Aus neuester Epoche der Kirchenmusik ist bei uns nach wie vor nicht das Geringste emporgetaucht. Leider hat man aber auch Beethoven, Cherubini, kurz alle uns naheliegenden Vorkämpfer für eine höhere Aera des Kirchenstyls fast ganz abseits liegen lassen. Des Ersteren C dur-Messe ging ein einziges Mal in gelungener Aufführung an uns vorüber; während Franz Schubert's merkwürdige G dur-Messe in ihrer auch nur einmaligen Wiedergabe eben keinen Ehrenplatz unter den Darstellungen kirchlicher Tonwerke behauptet hat. Nur eines Glückswurfes nach der Richtung zeitgemäßer Kirchenmusik ist noch zu gedenken. Man brachte jüngst — nach langer Pause — wieder einmal Tomaschek's großes Requiem in C moll für Solo, Chorstimmen und Orchester. Der böhmische Meister hat hier sein weitaus Bestes, weil Ursprünglichstes, gegeben. Merkwürdig ist an diesem, in den für unsere Kunst ziemlich trostlosen Zwanzigerjahren geschriebenem Werke der häufig bewußt und vollgereift hindurchbrechende Zug nach dem Kirchlich-dramatischen. Man lebt an diesen Stellen den Text der Seelenmesse; man hört ihn nicht blos singend und spielend begleiten. Beiläufig gesagt, hätte man den seinen Schülern und den gründlichen Kennern seiner edlen Muse unvergeßlich theueren Alten bei Gelegenheit des vorjährigen Prager Musikfestes weit besser durch die Aufführung dieses Requiems, oder der ersten großen Messe in Es dur, als durch seine in jeder Art greisenhafte, nur hie und da durch einzelne Geistblitze erfrischte sog. Krönungsmesse gefeiert. Die ebenerwähnte Todtenmusik, ein Werk voll Kern und Weihe, ist — im Bunde mit Tomaschek's bis jetzt noch handschriftlichen und außer dem Kreise seiner vertrautesten Freunde und Schüler nie gehörter Tonverherrlichung des in Goethe's „Faust", in Schiller's „Braut von Messina" und „Maria Stuart" Componirbaren, endlich nebst mancher Spende aus dem weitgezogenen Cirkel seiner Musik zu den lyrischen Gesängen der beiden Weimaraner Barden, das Bedeutendste, was Tomaschek geliefert. Hieher gehören vielleicht noch — wenn auch mit strenger Auswahl — seine kleineren Clavierstücke: Eklogen, Dithyramben und Rhapsodien In diesen Tonstücken webt und lebt ein so frischer Geist und eine so schöne Form, daß man in ihnen die vollberechtigten Vorläuser der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte begrüßen darf. Die Rhapsodien sind erst kürzlich in neuer und gefälliger Ausstattung hier bei Spina erschienen. Ueber diese Neuausgabe, wie über mehreres Andere aus Oesterreichs Musikverlage demnächst ein Mehreres. Auch dies Requiem wurde — nebst anderen minder erheblichen Arbeiten dieses Schlages von Ferd. Schubert, Maschek, M. Haydn u. a. Nachtretern der Mozart'schen Todtenhymne so gut gegeben, als dies ohne festgegliederte Vorproben nur im Bereiche der Möglichkeit liegt.

Dem Haydn-Mozartismus fröhnt man zwar auf unseren Chören noch fortwährend, doch nicht mit so engherziger Ausschließlichkeit, wie sonst. Merkwürdig ist aber die Thatsache, daß gerade die in letzter Zeit vorgekommenen Aufführungen dieser Werke besonderer Vorliebe unter die in jeder Art schlechtesten gehört haben, denen man seit langem begegnete. Mit den Nachtretern dieser Meister treibt man es neuestens auch minder arg. Hie und da eine Messe oder Vesper dieser Firma nimmt man schon mit in den Kauf. Nur muß sie nicht so pomphaft und geschmacklos auftreten, wie z. B. neulich Randhartinger's Messe für Männerchor und obligate Blasharmonie. Solchem Zeuge gegenüber bedankt sich wol heutzutage Jeder, der gesunde Sinne und ein für gute Musik erwärmtes Herz in sich trägt. Gedanken will man jetzt, nicht Phrasen. Bemerkenswerth ist aber, daß über der Aufführung dieser musikalischen Niete ein besonders günstiger Stern geleuchtet hat. Sie gelang, durch die auserlesensten unserer Vocal- und Bläserkräfte vermittelt, so musterhaft, daß man des Glaubens sein könnte, es wäre ein monatelanger Fleiß auf ihr Studium verwendet worden. So haben denn nicht blos Bücher, sondern auch Messenpartituren ihre ganz wundersam eigenthümlichen Schicksale! Doch der Wahn ist kurz, die Reue ist lang

(Fortsetzung folgt).

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert. 31. März. — Von dem großen, durchschlagenden Erfolg, welchen Schumann's Musik zu „Manfred" gleich bei der ersten Aufführung in vergangener Woche allgemein gehabt hat, konnte man keinen überzeugenderen Beweis verlangen, als er durch die auf allgemeines Verlangen für dieses letzte Concert angesetzte Wiederholung des ganzen Werkes gegeben worden ist. Es ist geradezu ein Ereigniß zu nennen, daß ein neues Werk nach der ersten Vorführung mit einem Schlage einen so bedeutenden Eindruck hinterläßt, daß man seine Wiederholung ohne die Gefahr der Abschwächung der ersten Wirkung wagen konnte und auf allgemeines Verlangen sogar zu wagen veranlaßt wurde. So sehr uns indeß das günstige Schicksal und speciell die Wiederholung der Manfred-Musik gefreut hat, so vermögen wir doch dabei das Bedauern nicht zu unterdrücken, daß durch diese Maßnahme die anfänglich beabsichtigte Vorführung des zweiten und dritten Theiles von Schumann's Faustmusik in Wegfall gekommen und die Gelegenheit über das vollständige Werk in seiner Totalwirkung berichten zu können für dieses Jahr wenigstens verloren ist. Wir müssen aber gerade betonen, daß es einem Act künstlerischer Ehrenrettung für Schumann gleichkommt, die Musik zu „Faust" vollständig zu geben, wenn man anders die verkehrten Urtheile nicht als competent anzuerkennen beabsichtigt, welche bei dem Anhören der ersten Scenen des ersten Theiles alles mögliche Unbehagen empfanden, alle möglichen Alters- und Productionsschwächen aufgezählt und damit vielleicht gar die Direction in ihrem ursprünglichen Plane wankend gemacht haben. Wie ungerechtfertigt aber diese Urtheile dem ganzen Werke gegenüber erscheinen werden, getrauen wir uns durch die Erfahrung noch beweisen zu können. Die relative Wahrheit derselben bezieht sich — aber immer noch in eingeschränkterem Maße, in pietätsvollerem Anerkennen — nur auf die Anfangsscenen, die bekanntlich in Schumann's späterer Schöpfungsperiode nachcomponirt wurden. Aber von Nummer zu Nummer steigert sich der Werth, und in seiner Gesammtgestalt reicht das Werk an die reinsten und schönsten Offenbarungen seines genialen Dichters und ist der Liebe und Bevorzugung in reichem Maße werth, mit der es Schumann unter allen seinen Werken auszeichnete. Wir werden baldigst Gelegenheit nehmen, auf die Faustmusik zurückzukommen. Ueber „Manfred" halten wir desgleichen für eine dringende Pflicht, eingehender zu berichten, als es in einem bloßen Concertreferat möglich ist; das große, bedeutende Werk verdient eine ausnahmsweise Stellung. Die Ausführung mit denselben Kräften wie in voriger Woche war nach wiederholten Proben natürlich noch gerundeter und sicherer, alle Mitwirkenden waren mit sichtlicher Liebe betheiligt. — Den zweiten Theil des Concerts, die Schlußnummer der ganzen Saison, bildete der „Frühling" aus Haydn's Jahreszeiten. Frl. Dannemann und die HH. Domsänger Otto aus Berlin und P. Schmidt sangen die Soli. 6.

Leipzig. Sechste und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik. 29. März. Das Programm enthielt Quintett von Veit (C moll, zum erstenmale), Großes Quartett von Beethoven (C dur) und Doppel-Quartett von Spohr (D moll). Das neue Quintett von Veit gab wieder einen trefflichen Beweis von dem schönen Talente des Componisten für Kammermusik. Wenn auch das Werk nicht frei von Anklängen an frühere Meister ist, so zeugt es doch noch immer von so viel eigenen Gedanken, daß man es als selbständig betrachten muß. Am meisten gefielen der zweite und dritte Satz; der eine durch seinen ausgeprägten Charakter, der andere durch schönen melodischen Fluß und Harmonie. Weniger gefiel der erste und letzte. Trotzdem im ersten manches Interessante vorkommt, fehlt ihm Einheit und die Kraft einer nachhaltigen Wirkung. Der letzte ist der schwächste, er hinterläßt einen ganz unbefriedigenden Eindruck. Es ist schade, daß durch ihn das Ganze so merklich abgeschwächt wird. Ausgeführt wurde das Werk lobenswerth, und der Beifall war lebhaft. Daß das große Quartett von Beethoven der Brennpunct der Unterhaltung war, brauchen wir nur zu erwähnen. Spohr's Doppel-Quartett ist viel unterhaltender für das Auge und die Mitwirkenden, als für die Zuhörer. Obgleich die Hauptthemen gegensätzlich genug von einander geschieden sind, um von dem Kenner richtig verfolgt und erkannt zu werden, so verliert sich doch dieses Hauptinteresse sehr bald durch die monotone Klangfarbe der sich gegenüberstehenden Körper zweier Streichquartette. Das Lesen der Partitur wird immer das meiste Interesse gewähren. Ausgeführt wurde dasselbe recht gut. Die Mitwirkenden waren die HH. Dreyschock, Haubold, Röntgen, Maczewski, Hermann, Hunger, Fr. und L. Grützmacher. α

Leipzig. Das achte und letzte Euterpeconcert am 29. März wurde mit der selten auf unserem Repertoire erscheinenden Symphonie B dur (Nr. 11 der Härtel'schen Ausgabe) von Mozart eröffnet. Hr. Bodo Borchers, königl. Hofopernsänger aus Dresden, sang die Arien „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" aus der „Zauberflöte" und „Wenn der Freude Thränen fließen" aus der „Entführung." Wir hörten diesen jungen Tenoristen nach vorausgegangenen günstigen Berichten zum erstenmale. Sein Auftreten war, nachdem die Euterpe in diesem Winter in ihren Gesangsoli nicht gerade viel Glück gehabt hatte, dem Publicum gegenüber eine „rettende That." Die Stimme des Hrn. Borchers besticht durch einen sonoren, heldenhaften Charakter, durch eine gewisse Brillanz; im Gefolge dieser Lichtseiten müssen wir aber auch als Mängel bezeichnen, den durchaus theatralischen Anstrich seines Vortrags, das starke Auftragen und Forciren einzelner Effecte und eine noch mangelhafte feinere Gesangsbildung. Hr. Borchers wurde durch äußerst warmen Beifall ausgezeichnet. Nächstdem enthielt das Programm noch zwei Kammermusikwerke: Trio (A dur Nr. 7 der neuen David'schen Ausgabe) von Haydn und Quintett (Es dur, Op. 16) von Beethoven, die Clavierpartie in beiden Nummern gespielt von Hrn. v. Bernuth, die übrigen Instrumente von den HH. Hilf (Violine), Grabau (Violoncello) im Trio, und den HH. Blaß (Oboe), Saupe (Clarinette), Götz (Horn) und Gebhardt (Fagott) im Quintett. Beide Werke, sowie die Anakreon-Ouverture zum Schluß erfreuten sich einer sehr verständigen und gelungenen Ausführung und erhielten wohlverdienten Beifall. 6.

Leipzig. Sonntag den 3. April kam im hiesigen Stadttheater eine neue Oper von W. Westmeyer, „Der Wald bei Hermannstadt" zur ersten Aufführung. Die Hauptpartien befanden sich in den Händen der Damen M. Mayer, v. Ehrenberg und der HH. Young und Bertram. Einen ausführlicheren Bericht müssen wir aus Mangel an Raum für nächste Nummer aufschieben.

Weimar. Die letzte Aufführung des „Fliegenden Holländer" war eine recht gelungene. Zahlreiche Fremde waren dazu gekommen, wie überhaupt jede Aufführung einer Wagner'schen Oper hier stets einen festlichen Charakter trägt, der sich durch überfüllte Häuser und gehobene Stimmung beurkundet. Hr. und Frau v. Milde waren vorzüglich disponirt; sie wurden auch im Laufe des Abends viermal gerufen, nach dem Duett im zweiten Act zweimal. Neu war Hr. Roth als Daland, dessen sonore, schöne Stimme trefflich zur Geltung kam. — Dagegen fand kurz vorher eine Vorstellung der „Hugenotten" statt, die eine Musterkarte von mangelhafter Besetzung darbot. Frl. Bloch vom Stadttheater zu Riga sollte als Gast in der Valentine Frau v. Milde ersetzen, diente ihr aber nur zur Folie. — Hr. Schmidt, der neue Baßbuffo, sang den St. Bris; Hr. Pasqué (heiser) den Grafen Nevers anstatt Hrn. v. Milde; Frl. Schmidt, eine gute Sou-

brette im Lustspiel, aber ohne Stimme, sang den Pagen, und mußte natürlich die Cavatine im ersten Act weglassen. Ueberhaupt mußte etwa ein Drittheil der Partitur aus Rücksichten gegen scenische Mängel und Stimmlosigkeiten gestrichen werden; auch die Chöre krankten an Heiserkeit und Mangel an Einsätzen. — Weit besser in Besetzung und Aufführung waren Verdi's „Trovatore" (Graf Luna, Hr. v. Milde; Leonore, Frau v. Milde; Azucena, Frau Schmidt-Kellberg; Manrico, Hr. Caspari) und Donizetti's „Don Pasquale" (Don Pasquale, Hr. Schmidt; Octavio, Hr. Caspari; der Doctor, Hr. v. Milde; Luisa, Frau v. Milde); namentlich die letztere Oper war mit sichtbarer Vorliebe in Scene gesetzt und ließ kaum etwas zu wünschen übrig. Außerdem bot das Opernrepertoire der letzten Wochen nur noch „Norma", „Martha", die „Stumme" und „Freischütz". Am 27. März fand bei Anwesenheit des hohen Componisten die erste Aufführung der „Diana von Solange", der neuesten Oper des Herzogs von Gotha statt. Das Werk wurde vonseiten des Publicums mit sichtlicher Theilnahme und günstiger Stimmung aufgenommen, welche aber von Act zu Act sich minderten, so daß man den Erfolg nur als einen succès d'estime bezeichnen kann. Am meisten Beifall erhielten relativ der erste und zweite Act, sowie das Finale des dritten, im vierten trat allgemeine Kühle ein, und der fünfte ging spurlos vorüber. Die Hauptpartien waren durch unsere ersten Kräfte besetzt: König Heinrich, H. v. Milde; Diana von Solange, Frau v. Milde; Armand, Hr. Caspari; Fuegos, Hr. Roth; Herzogin v. Braganza, Frl. Wolf. Nach dem dritten Act wurden die Hauptdarsteller, nach dem vierten Frau v. Milde gerufen. Der Text von Prechtler erwies sich als unzureichend; die Ausstattung war ziemlich mangelhaft, man hatte keine neue Decoration daran gewendet, obgleich der „Liebeshof" im dritten Act dringend dazu aufforderte; das hierbei so nöthige Ballet war das bekannte, aus drei Choristen bestehend! — Die Aufführung fand vor gefülltem Hause statt und wurde von Musik-Dir. Stör dirigirte. — Als Festoper zum 8. April studirt man Auber's „Schwarzen Domino". Zum 9. April soll großes Hofconcert mit vollem Orchester unter Liszt's Direction stattfinden. Auch das Jahresconcert des Montag'schen Singvereins, mit Naumann's „Jerusalem", Gade's „Comala" und Schumann's „Sängers Fluch" wird in nächster Zeit erwartet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Ingeborg Stark ist von ihrer Pariser Concertreise wieder in Weimar eingetroffen, und wird dort längere Zeit verweilen. Sie hat in Paris zwei Concerte gegeben.

Joachim hat sich zur Saison nach London begeben und will u. a. dort mehrere Concerte veranstalten, in welchen nur Beethoven'sche Compositionen zur Aufführung kommen sollen.

Tichatscheck ist fünfmal in Rostock aufgetreten, jedesmal bei überfülltem Hause.

Concert-M. Singer ist am 31. März von Copenhagen wieder in Weimar eingetroffen. Der Erfolg seiner Concertreise war ein überaus glänzender, wie die aus Kopenhagen uns zugekommenen Berichte (die wir heute aus Mangel an Raum nicht veröffentlichen können) hinlänglich documentiren.

Joachim und Jaell werden in Weimar erwartet. Auch Raff will in kurzem nach Weimar kommen.

Richard Wagner hat Venedig wieder verlassen. Er wird sich nach der Schweiz zurück begeben, um diesen Sommer seinen Wohnsitz in Luzern zu nehmen. Die dem künstlerischen Schaffen nichtsweniger als günstige gegenwärtige Lage Oberitaliens und der Wunsch „Tristan und Isolde" in kurzer Zeit zu vollenden, waren Veranlassung zu dieser Uebersiedlung.

Der Weimarische Opernregisseur Pasqué giebt seine dortige Stellung auf, um nach Darmstadt zu gehen. An seiner Stelle wird der bisherige Regisseur des Schauspiels, Hr. Raibel, mit dem Titel als Ober-Regisseur zugleich die Regie der Oper übernehmen.

Der Tenorist Grimminger verläßt die Hannover'sche Bühne wieder, nachdem er derselben erst seit einem halben Jahre angehört hat.

Frau Jenny Bürde-Ney gastirte in Brünn und entzückte das Publicum. Ebenso Tichatscheck in Schwerin.

Beck aus Wien und Tichatscheck werden in Cöln gastiren.

Frl. Marie Mösner hat in Cöln mit großem Beifall gespielt, und begiebt sich zur Saison nach London.

Musikfeste, Aufführungen. Nachdem der Ritter'sche Gesangverein in Magdeburg am 6. Februar „Die Schöpfung" aufgeführt, gab er schon am 20. März Händel's „Belsazer" in einer würdigen, für den Fleiß und die Tüchtigkeit der Mitglieder äußerst rühmlichen Weise. Die Partie des Cyrus sang die Altistin Frl. Jürgens, ein sorgfältiges Eingehen und genaues Verständniß ihrer Aufgabe bekundend. Den Belsazer gab Hr. von der Osten aus Dresden, dessen Leistungen bekannt genug sind, um hier noch einer ins Einzelne gehenden Erwähnung zu bedürfen.

Im letztvergangenen Concert des Musikvereins zu Gera kam eine „Symphonische Phantasie" mit dem Motto „Warum will nie dies Leid der Seele enden?" „„Vertrau auf Ihn! Er wird's zum Heile wenden."" vom Capell-M. W. Tschirch (Manuscript) zur Aufführung. Frl. Wolf, Hofopernsängerin aus Weimar, wirkte in demselben Concert mit.

Zum Festort für das nächste, im Juni d. J. stattfindende Gesangsfest der Badener Männer-Gesangvereine ist Freiburg i. Br. bestimmt. Capell-M. Strauß aus Carlsruhe, welcher schon das vorjährige Gesangsfest in Baden-Baden dirigirte, hat abermals die Direction übernommen.

Liszt dirigirt am 7. April in Erfurt ein Concert des dortigen von Musik-Dir. Golde geleiteten Musikvereins im Theater. Zur Aufführung kommt u. a. die „Eroica" von Beethoven. Frl. Genast hat die Gesangsvorträge, Frl. Ingeborg Stark die Pianofortevorträge übernommen.

Musik-Dir. Hartmann in Copenhagen (Autor von „Klein Karin" 2c.) einer der bedeutendsten dänischen Componisten, hat eine Concertcantate „Die Hochzeit der Dryade", Text von P. Müller, für Soli, Chor und Orchester componirt, welche im vierten Concert des Musikvereins unter Gade's Direction zur Aufführung kam. Gade ist bekanntlich Hartmann's Schwiegersohn und, soviel wir wissen, auch sein ehemaliger Schüler.

Zur Händel-Feier in Weimar wird „Judas Maccabäus" vom Montag'schen Singverein vorbereitet. Das bereits oben erwähnte Concert desselben Vereins, in welchem Naumann's „Jerusalem", Gade's „Comala" und Schumann's „Sängers Fluch" zur Aufführung kommt, findet unter Liszt's Direction am 12. April statt.

Neue und neueinstudirte Opern. Zu den zwölf ersten Vorstellungen von Gounod's „Faust" sind schon alle Billets vergeben, der Erfolg ist somit glänzend entschieden.

Am 19. März kam in Wien „Diana von Solange" zur ersten Aufführung.

Die italienische Oper im Drury-Lane-Theater in London soll erst am 25. April eröffnet werden. Als Primadonna ist Frl. Tietjens engagirt, Tenoristen sind Giuglini, Mongini Bariton Graziani Von deutschen Opern hat man „Le Nozze de Figaro" und Gluck's „Armida" auf dem Repertoire.

Noch wenige Tage vor der am 2. April stattgefundenen ersten Aufführung der neuen Meyerbeer'schen Oper in Paris mußte auf Befehl der dramatischen Prüfungscommission der Titel abermals geändert werden. Man fand: „Le Pardon de Notre-Dame d'Auray" verfänglich, weil — der Kaiser und die Kaiserin im vergangenen Jahre zu demselben wunderthätigen Bilde gewallfahrtet waren! Die Autoren änderten den Titel in „Le Pardon

de Ploermel", und die bereits an allen Ecken klebenden Annoncen wurden nach dieser letzten Redaction abermals erneuert. Man muß Meyerbeer wenigstens den Ruhm lassen, daß er unbestritten der erste, unübertroffene Meister der — Reclame ist! Keiner der Pariser Maschinisten genügte seinen Ansprüchen an die Scenerie — er ließ den berühmten Mühldorfer aus Mannheim kommen, um alles zu überbieten, was man in Paris zu sehen gewohnt war. Das wird aber der Oper nichts helfen, wenn sie sonst nichts taugt; diese Präparationen sprechen weit mehr gegen, als für ihren musikalischen Werth.

Rubinstein schreibt eine neue Oper, zu welcher er den Text bei Mosenthal bestellte.

In Venedig hat eine neue Oper des greisen Paccini „Il Saltimbanco" (der Bänkelsänger) enthusiastische Aufnahme gefunden; der Maestro wurde nicht weniger als zwanzigmal gerufen. Das ist doch noch ein dankbares Publicum!

Im königl. Theater zu Berlin wurde eine komische Oper von Conradi „Die Braut des Flußgottes" mit getheiltem Beifall aufgeführt. Seit „Lohengrin" war dies die erste Novität der königl. Oper, und keine besonders glückliche.

Nach längerer Krankheit trat Ander in Wien zuerst wieder im „Lohengrin" auf, der seinetwegen längere Zeit hatte ruhen müssen.

In New York soll jetzt der „Tannhäuser" wirklich gegeben werden. Man studirt bereits daran. Leider sollen aber die disponiblen Opernkräfte nur mittelmäßige sein.

„Lohengrin" ist nun Ende März in Düsseldorf in Scene gegangen. Man schreibt, daß vonseiten der Sänger und des Orchesters, unter Dessof's bewährter Leitung, alle Erwartungen übertroffen wurden, und auch die Ausstattung nichts zu wünschen übrig ließ.

Literarische Notizen. Berlioz' neuestes musikalisches Werk „Les Grotesques de la musique" (worüber in Nr. 11 d. Bl. bereits berichtet wurde) erscheint demnächst bei Leuckart in Breslau in einer vom Verfasser autorisirten, einzig rechtmäßigen deutschen Ausgabe, deren Bearbeitung Richard Pohl übernommen hat. Wir veröffentlichen dies mit dem Bemerken, daß, weil der Verleger von Berlioz das alleinige Eigenthumsrecht für Deutschland erworben hat, den deutschen Journalen auch Uebersetzung oder Nachdruck einzelner Fragmente nicht gestattet werden kann.

Vermischtes.

Wie sehr die Pianofortefabrikation auch in kleineren Städten Deutschlands in erfreulicher Weise voranschreitet, haben wir an einem Pianino von C. W. F. Blettner in Neuwied am Rhein zu bemerken Gelegenheit gehabt. Wir können mit gutem Gewissen dem Wunsche desselben willfahren und seine Instrumente hiermit den Lesern d. Bl. empfehlen. Das genannte Pianino zeichnet sich durch Intensivität des Tones aus, der namentlich in größeren Räumen ganz zur Geltung kommt, sowie durch die Gleichheit der Klangfarbe in allen Octaven. Wie uns von glaubhafter Seite versichert wird, theilen alle Instrumente dieser Fabrik die genannten Vorzüge, so daß sie bei geschmackvollem Aeußeren und verhältnißmäßig billigem Preise den besseren ihrer Art an die Seite gestellt werden können.

In Frankfurt a. M. ist der projectirte Bau eines großartigen Concert- und Festsaales im Junghof nunmehr als gesichert zu betrachten. Der auf öffentliche Subscription gezeichnete Betrag belief sich bereits am 22. März auf 77,000 Fl.

Der König von Hannover hat der Leipziger Händel-Gesellschaft in wahrhaft fürstlicher Freigebigkeit einen jährlichen Beitrag von 1000 Thlr. für die ganze Dauer der Veröffentlichung von Händel's Werken gewährt, und dadurch nicht wenig zur Sicherstellung des ganzen Unternehmens beigetragen.

Druckfehlerberichtigungen.

In Nr. 12 S. 142, Sp. 2, Z. 26 v. u. ist statt Mai März zu lesen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. | Nr. 16. | Den 15. April 1859.

Inhalt: L. v. Beethoven's Leben und Schaffen. — Musikalische Plaudereien aus St. Petersburg (Schluß). — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Aus Göttingen. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ludwig v. Beethoven's Leben und Schaffen.

Herausgegeben von **Adolf Bernhard Marx**.

Berlin, Verlag von Otto Janke 1859.

Bei der C moll-Symphonie befinden wir uns mitten in der Programmmusik. „Der Kampf des Mannes gegen das Schicksal und der Sieg über dasselbe", das ist der unzweifelhafte Ausdruck des Werkes. „So pocht das Schicksal an die Pforte." Mit diesen zu Schindler gesprochenen Worten hat B. alles was zum geistigen Verständnisse der Schöpfung nöthig ist gesagt. Es ist prometheische Arbeit, das Ringen mit Gott, wie es einst Jacob gethan. Von dem Grundgedanken, der klar und bestimmt als Herold zukünftiger Thaten in den ersten sechs Tacten des ersten Satzes auftritt, sagt Marx mit Recht (II, 70) „Es ist die hohe Energie des Künstlers, mit dem einen Grundgedanken ein weites Lebensbild durchdrungen zu haben, und wenn alles gesagt scheint im Anhange aus demselben Grundmotiv eine neue Seite des großen Lebensbildes, in der alle bisher angeführten Gestalten zu neuer Bedeutung sich aufrichten, zur Anschauung zu bringen." Wir als trockene Berichterstatter müssen es uns versagen, auch die Besprechung der übrigen Sätze analysiren zu wollen. Sagt doch Marx selbst (II, 75. 76) von dem Finale: „dem erhabensten Triumphgesange, der jemals vom Orchester angestimmt worden": „Wir werden uns nicht dahin verirren, hier noch erläutern zu wollen, was nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu sein." — Es ist wieder Ulibischeff, dessen Auffassung der C moll-Symphonie als Verherrlichung des Empereur ihre gebührende Abfertigung erhält. Die Symphonie, sagt Marx, ist durchaus an Beethoven's Individualität gekettet. Wol meinen auch wir, daß sein persönliches Erlebniß die erste Anregung gegeben haben könne, denn unaufhörlich hatte er im Innersten gegen sein Verhängniß zu ringen. Wenn nun Ulibischeff im 2. Satz dagegen, dem Andante, die Melodie der deutschen Volksthümlichkeit zu finden glaubt, z. B. ein Liedchen wie „Als der Großvater die Großmutter nahm", so documentirt er ebensoviel Verständniß für Beethoven's Geist, als ein uns bekannter zünftiger Musiker, der in den sechs ersten Tacten des ersten Satzes das Durchgehen eines Pferdes aufs wahrste geschildert fand. Das übermäßige Tempo, in dem die Symphonie hier in Berlin gespielt wird, giebt für diese Kunstanschauung einigermaßen die Erklärung.

Unter die „Freudenfeste", die Beethoven der Schicksals-Symphonie folgen ließ, rechnet unser Biograph das G dur-Concert für Piano und Orchester, Op. 58, von einem Tondichter geschrieben und nur von einem Tondichter würdig vorzutragen, das „glänzendste" aller Concerte Op. 73, und die Phantasie für Clavier, Chor und Orchester Op. 80. „Freundlich hold" der Anfang des ersten Verses giebt dem ganzen Werke seinen Grundcharakter. Es ist ein Fest für alle Factoren des Tonreiches, über das Marx, der Oekonomie seines Werkes gemäß, leider allzurasch hinweggeht. Von der Mesalliance Beethoven's mit Kotzebue spricht Marx bei einem späteren Werke: die „Ruinen von Athen".

Mit der Phantasie zugleich wurde am 22. December 1808 die Pastoral-Symphonie aufgeführt. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" ist die Tendenz, welche Beethoven der Auffassung der Symphonie zugrunde gelegt wissen will. Marx kommt hier auf eine schon früher von ihm mit Erfolg entschiedene Streitfrage, auf die Berechtigung musikalischer Malerei zurück.

„Diese Symphonie“, sagt er, „ist ebensowenig eine Reihe von äußerlichen Abbildungen oder Malereien aus dem Tonleben, als eine Folge von Gefühlen, die sich im Schooße des Landlebens regen. Das erstere hätte Bilder, wie das Froschquaken und Hahnkrähen und ähnliche meist sehr liebenswürdige Kindlichkeiten Haydn's ergeben; Beethoven war durch und durch ein Mann, wenngleich herzig wie ein Kind. Das Andere… ja, wie will die Musik es anfangen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?“ Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen Beethoven's Seele und läßt da inne werden, was die Rückkehr in den Schoß des Naturlebens ihm gegeben hat u. s. w.“ Nichts anderes konnte B. schaffen, er der deutsche Mann, in dem dieser innige Zusammenhang mit der „guten Mutter Natur“ stets lebendig blieb, der eben nur bei den Deutschen und allenfalls noch bei Engländern und Skandinaviern besteht. Für die romanischen Völker ist die Natur nur die Vorrathskammer irdischer Genüsse, beherrschtes Terrain, erobertes Land. Für den Deutschen aber ist die Natur Freundin, Trösterin, und was uns im Innern ertönt, von dem glauben wir uns auch draußen umklungen. Dieser heilige, alt heidnische Natur- und Waldcultus, der in Deutschland, Gott sei Dank, nie untergegangen, wie oft tönt er uns aus den Festgesängen Beethoven'scher Musik wieder!

Der folgende Abschnitt des Werkes „aus der Gesellschaft“, der größtentheils Biographisches enthält, erhält ein besonderes Interesse durch die angeblich von Beethoven an Bettina geschriebenen Briefe, welche der Biograph vollständig abgedruckt. Daß Beethoven in diesen Briefen eine Art Pseudo Fidor sieht man denselben auf den ersten Blick an.

Man wird den Berichterstatter entschuldigen, wenn er als getreuer Schildknappe des Schriftstellers zum Schluß seiner Besprechungen eilend nur noch Marx' Reflectionen über einige der letzten Hauptwerke B's berührt. Mag ihm der Biograph zur Entschuldigung dienen, dem wir noch gerne durch einen dritten Band gefolgt wären, wenn er dafür manches, was er nur angedeutet, mehr ausgeführt. Um so mehr wollen wir es aber dankend anerkennen, daß er den herrlichen Vocal- und Instrumentalcompositionen „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Op. 112 (S. 154. 155), den „Ruinen von Athen“, Op. 114 (S. 166 ff.) ihren gebührenden Platz als Schätze ersten Ranges angewiesen.

Die Erläuterung der siebenten Symphonie, am 8. und 12. December 1813 aufgeführt, giebt Marx wieder Gelegenheit unter dem Gerümpel kleinbürgerlicher Auffassung gebührend aufzuräumen. All die Albernheiten, daß B. eine Hochzeit, irgend ein frohes Familienereigniß in einem so gewaltigen Tonwerke habe ausströmen lassen wollen, werden unbarmherzig lächerlich gemacht. Was Marx dafür giebt bezeichnet er selbst als einen Traum. Aber dieser Traum, der natürlich mit B.'s Intentionen nicht identisch sein kann, durchkreuzt sie wenigstens nicht, und läuft mit ihnen paralell. Wie weit diese Paralellen von einander, wer mag das ermessen? Kriegslust, Feuer und Kampf, das hat auch Referent stets im ersten Satze zu finden vermocht. Das erste Thema des zweiten Theiles erscheint Marx „wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten.“ Wir glaubten uns oft dabei an den Strand von Pylos versetzt, vor uns den lieblichen Jüngling Telemachos, an seiner Seite Pallas Athene, dann Nestor, sein Volk, der Zug der Opferer und Opferthiere, und umtönt von den Klagen der erschlagenen Helden von Troja. „Der Tod eines Helden ist es nicht“, der uns hier wie in der „Eroica“ entgegenklingt. B. hat sich nie wiederholt. Warum aber mußte Marx dem Nebensatz des Presto, und dem „bacchischen Taumel“ des letzten Satzes nur einen so flüchtigen Tribut darbringen?!

Die Missa solennis (Missa composita a Ludovico van Beethoven, Op. 123) ist von Beethoven selbst für seine größte Schöpfung erklärt. Marx will beweisen, daß Beethoven kein Kirchencomponist und sich der Messe gegenüber auf einem Gebiete bewegt habe, auf welchem ihm und seinem Schaffen gewiß Conflicte erwachsen, die er nur auf ganz subjective, wenn auch grandiose Weise gelöst. „Zwei Wege wären dem Componisten einer Messe geöffnet. Der erste sei der, sich unbedingt und rücksichtslos dem Text der Messe anzuschließen und denselben Schritt für Schritt durch die Musik zur Geltung zu bringen. Das Wort, das hier das vorzugsweise bestimmende sei, habe keine andere Bedeutung, als das Wort im Munde der Kirche und des Glaubensbekenntnisses habe. Der zweite Weg sei der, die tonkünstlerische Handhabung des Textes nach den kirchlichen Gebräuchen zu bemessen, die große Reihe der Tonsätze z. B. in gewisse Partien zusammen zu fassen, die sich gewohnheitsmäßig, nicht ohne Rücksicht auf den Inhalt, festgestellt haben, ein gewisses Maß der Ausdehnung festzuhalten, das liturgisch, oder selbst nach den Gewohnheiten der Zeit und des Ortes zusagend befunden wird. Welchen der beiden Wege man nun auch einschlage, das Wort sei nicht blos Anhalt für den Componisten, sondern unabänderliches Glaubenswort, Gesetz und Kern des Ganzen. Die Composition“, fährt Marx fort, „kann tausendfach verschieden erfolgen, kann sogar entbehrt werden, das Wort besteht unabänderlich. Hieraus folgt sogleich, daß von den musikalischen Kräften, die bei der Messecomposition in Anwendung kommen, der Gesang die vorwaltende ist — denn er enthält das Wort in sich — das Instrumentale nur die mitwirkende.“ Beethoven, führt nun Marx weiter aus, habe im Chor nicht seine Welt gefunden. „So durch und durch nach jeder Rich-

tung hin Instrumentalist, faßte er den Entschluß zur Messencomposition." Keiner der beiden geschilderten Wege sagte ihm zu und stimmte zu seiner Individualität und seiner Zeit. Nicht das Ueberkommene, nicht das Traditionelle konnte er adoptiren. Er allein, der ein Gottesreich in sich auferbaut, er wollte hintreten in den Tempel Gottes und dort im selbstgeschaffenen Dom seine Andacht verrichten. Der Chor, den er herbeirief, das war nicht die Gemeinde, sondern seine dienstbaren Geister, die nicht ihre Gedanken und ihre Worte, sondern die hunderttönige Messe des großen und ganzen Menschen, der sich aller Hingebung und Erdentrücktheit B.'s ungeachtet als ein selbstbewußter Vasall Gottes fühlte — dem Herrn vorsingen sollten. Freilich ist B. dadurch nicht zum katholischen Componisten geworden. Führt die Kirche seine kirchensprengende Weise dennoch auf, so ist das Rarität. Was aber hat Marx mit seinen vielen Reservationen sagen wollen, wenn er sich ein und das anderemal entschuldigt, daß er zu sagen gewagt B. wäre kein Kirchencomponist? Dieser Reservationen bedurfte es nicht. Niemand wird darum Beethoven geringer schätzen, weil er keine Messe in Bach'scher, Händel'scher und Cherubini'scher Form schrieb, wollte und konnte. B.'s Geist steht nirgends gewaltiger da als in der Missa solennis, kein größeres Hochamt hat ein religiöser und zugleich freier Mensch im Bewußtsein seiner Freiheit bis jetzt gehalten. So ist auch sein Credo nicht der conventionelle Glaube, sondern das Product seiner Geistesarbeiten und Mühen, und das Besiegen seiner Zweifel.

Ebenbürtig schließt sich an die Missa solennis die neunte Symphonie. Das Werk ist von vornherein in ungeheueren Dimensionen angelegt. Es soll alles erschöpft werden. Das Orchester „löst sich in seine einzelnen Stimmen auf, jede will sich selbständig ganz aussprechen, damit nur von allen Seiten alles gesagt werde." Der erste Satz ist in jeder Symphonie für den Gedanken des Werkes entscheidend. In der neunten ist er es mehr, wie je. Und was hat er ausgesprochen? Diese endlose Klage ewiger Unbefriedigung, der sich in seinem Reich der Instrumentalwelt der nicht mehr zu entziehen vermag, der es mit seinem Geist erfüllt und beseelt hat (Marx II, 266). Wie es nun Beethoven gedrängt, der Menschheit ein musikalisches Testament zu hinterlassen, und wie er dazu des Wortes bedurfte, das ist vom Schriftsteller höchst sinnig durchgeführt. Die grollenden Bässe am Anfange des vierten Satzes sind Beethoven Menschenstimmen, das Instrumentalrecitativ ist Menschenwort, Menschenrecitativ geworden.

„„O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere""

ruft Beethoven aus verlangendem Herzen. Hier ist das entscheidende Wort, der Meister selbst hat es gefunden und gesprochen. Es bedarf wirklicher tönender Menschenstimmen, um sich der von ihm mit göttlicher Liebe umfaßten Welt verständlich zu machen. Seine alten Freunde, die Instrumente, reichen dazu nicht mehr aus.

Wenn Marx nach seiner Betrachtung des gewaltigen Werkes ausruft (S. 289): „Das war die neunte Symphonie. Sie mußte die letzte sein. Denn sie war ja das ausgesprochene Scheidewort; was noch Symphonisches hätte nachfolgen können würde Rückschritt zum Vorigen geworden sein," — so wollen wir ihm beistimmen, daß es schwer wäre, sich eine grandiosere Aufgabe für eine symphonische Dichtung, als B. sie in der neunten Symphonie gelöst, zu denken. Die Hegel'sche Floskel „sie mußte die letzte sein" wollen wir auf sich beruhen lassen. Wir glauben aber unseren Autor darin recht zu verstehen, wenn wir annehmen, jede neue Symphonie im Style der siebenten, achten und C moll-Symphonie wäre ein Rückschritt, aber nur für Beethoven gewesen. Auf der falschen Voraussetzung der drei Style Beethoven's hat sich der Irrthum erzeugt, es sei der Gegenwart nur vergönnt, wolle sie wirklich schöpferisch gestalten, nur an die letzten Werke des Tonmeisters anzuknüpfen. Wir halten das für einen großen Irrthum. So sehr auch B's erste Werke hier und da die Eierschalen einer älteren Periode auf dem Haupte tragen mögen, so wird doch niemand leugnen, daß seine späteren Werke Producte seiner eigensten subjectiven Entwicklung sind. Niemand hat das Recht diese von B. durchgekämpfte Entwicklung ohne Weiteres sich anzueignen. Es wäre das auch reine Willkür. Denn wer dürfte es wagen, zu bestimmen, bei diesem Opus fängt der ganze B. an, bei diesem ist er noch nicht vorhanden?

Heutzutage, nachdem die französischen Quartettspieler und die jüngeren Gebrüder Müller die letzten Quartette B.'s zum Gemeingute der Nation gemacht, bedarf es keines Beweises mehr, daß wir es bei ihnen mit Werken, der höchsten Kunstbegeisterung entsprossen, zu thun haben. Sollte Marx diese Erfolge noch zu sehr im Gedächtnisse haben, und den Eindruck bei seinen Lesern als einen ganz frischen voraussetzen? Wir bedauern, daß er bei Werken von solcher Tiefe etwas allzurasch vorbeieilt und seine Bewunderung etwas kühl ausspricht. Einer eingehenderen Analyse unterwirft er nur das Quatuor Op. 132, A moll, während wir schmerzlich ein weiteres Eingehen auf das so überaus reiche Cis moll-Quartett vermissen.

Der herzzerreißende Ausgang des edelsten der Menschen wird wol von niemand ohne die tiefste Erschütterung gelesen werden.

Der Anhang des Werkes bringt höchst beachtungswerthe Bemerkungen über Vortrag und Studium der B.'schen Clavierwerke, ein Verzeichniß der Werke und mehrere sehr interessant facsimilirte Briefe und Skizzen Beethoven's.

So nehmen wir denn von einem Werke Abschied, das eine lange gefühlte Lücke in unserer musikalischen Literatur ausfüllt. Marx war wie wenige berufen,

Biograph Beethoven's zu werden. Von der anerkanntesten musikalischen Gelehrsamkeit, vereinigt er Gründlichkeit mit allen Gaben einer glänzenden Diction und einem weiten Blick, der ihn ermächtigt, die kolossale Perspective vieler Beethoven'scher Schöpfungen zu ermessen. Die angeführten Proben werden bezeugen, mit welcher Liebe Marx seinen Stoff aufgefaßt, wie er den Zusammenhang des Tonmeisters mit seiner Zeit verstanden und wie ihm namentlich das Humoristische, Befreiende in Beethoven's Arbeit vollkommen erschlossen. Beileibe nur keinen reinen Musiker als Interpreten Beethoven's. Sie hören nur den Ton, die Seele, die aus seinen Werken uns entgegentritt, bleibt ihnen fremd. Anders bei Marx' Werk. Hier sehen wir den beredten Interpreten des Menschen und Dichters B. zugleich, bei keinem Künstler sind beide Elemente weniger zu trennen. Das macht es auch möglich, daß Marx den Baum der Kunst nicht für abgeblüht hält, daß er in Beethoven's Werken eben Samenkörner der Zukunft findet. Auch in Beziehung auf die Continuität des musikalischen Gedankens, in dem Verhältniß eines Meisters zu seinen Nachahmern wird man in Marx' Biographie sehr viel Erfreuliches und zu Beherzigendes finden. Und so wollen wir denn das Werk eines freien und vorurtheilslosen Geistes den Musik- und Kunstfreunden aufs wärmste empfohlen haben.

Musikalische Plaudereien aus St. Petersburg.

(Schluß.)

Ein neues frisches musikalisches Leben aber beginnt sich zu entfalten, eine neue schöne Zukunft eröffnet sich hier der Musik, seitdem der „Schwan des Nordens" wieder in seine Heimath zurückgekehrt ist, seitdem Rubinstein wieder dauernd seinen Wohnsitz unter uns aufgeschlagen hat. An ihn knüpfen sich nun die Hoffnungen und Wünsche derer, die für die Tonkunst hier eine neue Aera wünschen und erwarten. Und mit Recht! Rubinstein ist durch seine künstlerische Genialität, seine Nationalität und durch seine Stellung — er bekleidet bekanntlich seit einiger Zeit die Stelle eines Hofcapellmeisters — zu einer Erfüllung dieser Erwartung ebenso sehr berechtigt als verpflichtet! Wir sagen verpflichtet, und hoffen nicht, uns dadurch einen Vorwurf zuzuziehen. Wen die Musen mit so hoher Begabung ausrüsteten, der trägt auch mit dem Berufe die Pflicht in sich, damit zu wirken, je länger je mehr, und dem darf kein Ziel zu hoch und kein Weg zu weit und zu viel sein, der zum Ziel führt. Und wir freuen uns von Herzen, sagen zu können, daß Rubinstein diesen Beruf erkennt und — redlich zu erfüllen strebt!

Zunächst hat er an seinem eigenen Herde einen Vereinigungspunct für die hiesigen Tonkünstler geschaffen, der in seiner Anlage ebenso erquickend als anregend und belebend wirkt. Was St. Petersburg an Tonkünstlern aufzuweisen hat, das versammelt sich meist Montag Abends gegen acht Uhr im Hause Kuschakewitsch in der Woßnessenskistraße. Größtentheils sind es wieder Deutsche, der Geburt, der Abstammung oder Ausbildung nach, die sich dort zusammenfinden, und wenn Sie einmal in diesen Kreis hereintreten könnten, so würden Sie bei der Liebenswürdigkeit des Wirthes, und bei dem frischen, freien Ton, der die Gesellschaft durchzieht, leicht glauben, Sie befänden sich in irgend einem gemüthlichen Künstlerkreise auf deutscher Erde. Nur daß Sie Eins vermissen würden, was uns im lieben Deutschland leider! so oft begegnet: und das ist — sit venia verbo! — die Uneinigkeit, der Neid und die Eifersucht so vieler Künstler unter sich! Das, sage ich, würden Sie hier vermissen, und das ist ein schöner und nicht unbedeutender Vorzug dieses Kreises und derer, die ihn bilden!

Doch nun werden Sie erfahren wollen, wie es an diesem gastlichen Künstlerherde zugeht. Soll ich denn „aus der Schule plaudern?" Soll ich so indiscret sein, der profanen Welt von diesem gemüthlichen Künstlerleben zu erzählen? — Nun, warum sollte ich es nicht, da es doch ein so schönes Streben in sich birgt, wie sichs anderswo wahrlich so selten findet. Und wenn ich doch einen Fehler darin begehen sollte, so will ich gleich erst um Verzeihung bitten, und damit einen Ablaß für die Sünde kaufen, der ich noch erst verfallen will. Ich denke die freundliche Künstlernatur unseres Wirthes wird mir diese Verzeihung nicht versagen.

So versetze Dich denn zu mir, freundlicher Leser, in die Hauptstadt des „eisigen" Nordens, vergiß nicht erst — wenn sie Dir etwa noch aus der Zeit des „Flügelkleides" anhaften sollte — die Furcht vor antediluvianischen Knuten und Juchten zu verjagen, und dann wandere mit mir durch die schneebedeckten Straßen zum Hause Kuschakewitsch in der Woßnessenski. Sieh, dort die hellen Fenster im ersten Stock, das ist die Künstlerwerkstatt unseres Freundes. Wir eilen und finden schon viele der gewöhnlichen „Stammgäste", denen später noch manche folgen. Ich nehme Dich bei der Hand und führe Dich zuerst zu Rubinstein selbst, der Dich mit seiner liebenswürdigen Herzlichkeit willkommen heißt, die aus seinem lebendigen Auge spricht. Dann begleite ich Dich zum Notenpult in der Mitte des Salons, an dem schon vier Männer Platz genommen haben. Sieh sie Dir genau an: es sind die Vertreter unserer Kammermusik. Zuerst sollst Du Schubert begrüßen, den ausgezeichneten Violoncellisten, dessen ich oben schon erwähnte, dann Albrecht und Pickel, die trefflichen Meister der Geige, dann Weickmann, der Dir auf einer wunderbar schönen Amati, welche ihm kürzlich ein kleines Häuflein seiner Freunde verehrte, ebenso wunderbar schöne Bratschentöne vorzaubert. Doch nun komm zur Seite,

man will beginnen, nimm Dir schnell eine Tasse Thee, zünde Dir eine Cigarre an (auch dieses zum Comfort deutscher „Gemüthlichkeit" nothwendige Etwas ist Dir erlaubt) setze dich mit mir in einen Lehnstuhl und laß mich Dich noch schnell mit den übrigen Leutchen bekannt machen. Dort siehst Du Stiehl, den Lübecker, dann v. Sentis aus Warschau, Leschetitzky und Lewy aus Wien, die Sachsen Blankmeister und Homilius, v. Wilm und Seyberlich aus Riga, Kündiger aus Nürnberg, Meyer, den Dirigenten der Singakademie und Liedertafel, Decker, Gercke, Drobisch, Mortier de Fontaine, der jetzt von Moskau hierher übergesiedelt ist, u. a.

Doch nun laß uns horchen. Man will eben Beethoven's Quartett in C dur vortragen. Nach dem Quartett bewunderst Du Rubinstein, wenn er mit seiner unvergleichlichen Meisterschaft eine Sonate von Beethoven vorträgt. Es wechseln gewöhnlich Quartette, Trios und Sonaten 2c. ab, wie auch die Ausführenden wechseln. Man trägt auch nicht blos dem Classischen Rechnung, man bringt Vieles, Altes und Neues zu Gehör; man will nicht nur Vollendetes genießen, man will auch kennen lernen und prüfen. So hörten wir u. a. Compositionen von Beethoven, Mozart, Franz Schubert, Weber, Bocherini, Stanley, Cherubini, Bach, Haydn, Mendelssohn, Schumann, Hiller (Trio), Reinecke (Quartett), Gade (Sonate für Pfte. und Violoncello), Grädener (Trio), Litolff (Trio und Quartett), Spindler, Volkmann, Verhulst 2c.; dann von Rubinstein (Trio in B dur, Quartette in D moll, B dur, Sonate in A moll für Violine und Pfte., in F moll für Alt und Pfte., Concert für Violine [Manuscript] 2c.), von Carl Schubert (Quartett), Kündiger (Trio), Stiehl (Trio und Sonate für Pfte. und Violoncello [Manuscript), dann Manuscripte von v. Sentis (Sonate für Pfte. und Violoncello), Lewy (Trio), Gercke (Trio), Decker (Sonate), v. Wilm (Quartett) 2c. — Du siehst, es weht ein recht reger Geist durch dieses Haus, und wenn in den Pausen die Unterhaltung sich belebt, dann bist Du auch sicher mit „hausse" und „baisse" und „italienischer Frage" und „Twist" und alledem verschont zu werden. Bis gegen 11½ Uhr wird musicirt, dann vertauschen wir den künstlerischen Genuß mit einem materiellen und verplaudern noch eine Stunde unter Scherz und Humor bei einem frugalen aber herzlichen Abendbrot (cantores amant humores), drücken wir darauf noch einmal dem Manne dankbar die Hand, der uns schöne künstlerische Freude mit so viel trauter Freundlichkeit bereitet — und haben einen „Rubinstein'schen Abend" verlebt. Du meinst, es seien Oasen, diese Abende, es sei ein herrlicher Kreis — und Du hast Recht. Die Künstler sind tüchtige, strebsame Künstler, und die Kunstfreunde, die sich zu ihnen schaaren, echte Kunstfreunde, und keine blue-stockings. Wol keiner, der nicht an dem frischen Quell dieses künstlerischen Lebens Erquickung, Freude, Anregung und Ersatz gefunden hätte!

Als eine unmittelbare Folge dieser Abende können wir nun wol eine Reihe von Soiréen für Kammermusik bezeichnen, in denen Pickel und Albrecht abwechselnd erste und zweite Geige, Weickmann Bratsche nnd Schubert Violoncello spielten. Wir haben selten so gute — niemals bessere Kammermusik gehört. Die beiden ersten sind zwei vortreffliche Geiger, jeder ist in seiner Weise ein bedeutender Künstler. Reißt uns Pickel mit seinem schwungvollen Tone mit sich fort, so läßt uns Albrecht wieder die reine, feine Sauberkeit bewundern, mit welcher er das Kunstwerk wie eine Mosaikarbeit vor uns ausbreitet. Ihnen reiht sich Weickmann in würdigster Weise an, und es giebt heute wol kaum einen zweiten Violoncellisten, der wie Carl Schubert so viel graziöse Technik, so viel Fülle des Tones mit so viel echt künstlerischer Auffassung vereinigt. So sind denn die Leistungen dieses vierblättrigen Kleeblattes zu den schönsten zu zählen, die man auf diesem Gebiete der Kunst ibi ubique finden dürfte. Wo fast durchgängig eine solche Einheit und Reinheit, ein solches Verständniß und eine solche Innigkeit und Wärme walten, da tritt an die Stelle der Kritik — das reine bewundernde Genießen. — Das Programm dieser Soiréen besteht aus Compositionen von Beethoven (Sonate in C dur, Op. 53, Trio in Es, Op. 70, Quartett in Es, Op. 127, in F moll, Op. 95, in C dur, Op. 59; Mendelssohn Quartette in E moll und Octett; Schumann Quartette in A moll, Es dur, Quintett; Haydn Kaiser Franz Quartett 2c.

Die Clavierpartien wurden ausgeführt von Kündiger, Gercke, Seyberlich, v. Sentis und Leschetitzky. In der letzten Soirée wird u. a. das Quintett von Schumann, in welchem v. Sentis als Pianist ganz Vorzügliches leistete, wiederholt.

Rubinstein wird dann drei Soiréen veranstalten, in denen der geniale Künstler meistens seine eigenen Compositionen zur Ausführung bringen wird. Wir behalten uns vor, Näheres darüber zu berichten. Für heute wollen wir zum Schluß, zur Unterstützung unserer oben gegebenen Bemerkung, daß Rubinstein seinen großen und schönen Beruf nicht blos erkenne, sondern auch zu erfüllen strebe, die Notiz hinzufügen, daß er jetzt eine Singakademie ins Leben gerufen hat, mit der Bestimmung, auch öffentlich zu singen. Zu den Uebungen hat ihm die Großfürstin Helene Paulowna einen Salon in ihrem Palais zur Disposition gestellt — gewiß ein Zeichen höchster, ehrender und aufmunternder Anerkennung für den Künstler, und ein glänzender Beweis, welch einen gnädigen Schutz die hohe Frau ihm und seiner Kunst verleiht!

Dactylus.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Von der Kirche zur Bühne. Der Sprung scheint kühn und schwierig, ist aber uns Süddeutschen kindleicht. Das wichtigste neue Bühnenereigniß, worüber ich Ihnen eine Kunde schulde, ist die endlich auch bei uns erzielte Wiedereinsetzung des Mozart'schen „Don Juan" in seine ursprüngliche Gestalt. In den römischen Pandekten findet sich ein Abschnitt, der von der sog. restitutio in integrum handelt. Die dort aufgestellte strenge Begriffserklärung paßt wol nicht haarscharf auf diejenige Art, wie man hier — und so viel ich weiß, auch anderwärts — den „Don Juan" verursprünglicht hat. Denn das dem Höllenspuke, womit jetzt die Oper schließt, von Mozart noch ancomponirte herrliche Finale: jener reizende Dreigesang mit beigeschlossener prachtvoller Kunstfuge, bleibt nach wie vor weg. Doch selbst der strengste Purismus wird zu dem Bekenntnisse gedrängt, daß jede Theaterdirection mit dieser Unterlassungssünde im guten Rechte steht. Denn dieser Mozart'sche Appendix, so lieblich und kunstvoll in einseitig tonlicher Beziehung, ist — dramatisch genommen — ein Mißgriff, weil ein Ab- und Rückfall aus lebendig bewegtem Thun in mattes Reflexionswesen. Schade ist es aber doch um diese uns stets entzogene Tonperle! Man sollte sie wenigstens einmal im Concertsaale hören lassen. Viele der Jüngeren, die nicht eben Partiturleser, kennen das köstliche Stück kaum dem Namen, geschweige dem Wesen nach. Dies als frommer Wunsch per parenthesin. Lassen Sie mich nun zuerst kurz auf die Hauptpuncte dieses Wiedereinsetzungswerkes eingehen.

Vor Allem hat der Text dieser Oper eine gedeihliche Umgestaltung erfahren. Bisher wurde „Don Juan" unserem Publicum als tragische Oper mit eingestreuten gemeinen, ja unsittlichen Lazzis, also in einer Zwittergestalt vorgeführt, die den ganzen Text in den Augen aller Unbefangenen zu einer empörenden Mißgeburt entwürdigt hat. Mit gänzlicher Beseitigung der gesprochenen Prosa, an deren Stelle jetzt auch bei uns die Recitative getreten, ist nun jenem Unfuge auf immer der Garaus gemacht. Abgesehen von diesem blos negativen Gewinne, bekenne ich aber auch offen, daß für meine und aller Parteilosen Ansicht die Wiederaufnahme der Originalrecitative Mozart's dem echt dramatischen Gesammteindrucke seines Werkes höchst förderlich unter die Arme greift. Ton und Wort feiern ja in der Recitativform ihr nachhaltigstes Ehebündniß. Eines wirkt durch das andere, eines stützt und ergänzt das andere. Und das ist ja der Kern dramatischer Tonmuse. Doch eine lange Zeitenreihe hat diesen letzteren — uneingedenk des großen, seiner Aufgabe so tief bewußten Gluck und des sie wenigstens bisweilen richtig ahnenden und sogar verwirklichenden Mozart — ganz außer Acht gelassen. Erst ein harmonisch durchbildeter Sohn unserer Tage hat sowol theoretisch als praktisch diesen Urgrund alles Dramas dem Tonleben wieder erkämpft, ja vielleicht auf immer gerettet. Nur wünschte ich, daß die nicht voll orchestrirten, sondern blos durch Violoncelle und Contrabässe begleiteten Recitative Mozart's vonseiten unseres sonst braven, in Bezug auf Tonkraft sogar den Besten seiner Art anzureihenden Streichorchesters, in Zukunft nicht einestheils so rauh, andrerseits so gleichgiltig betont würden. Oft wirkt ein einzelner Accord der Saiteninstrumente — gleichviel ob ausgehalten oder gebrochen — markiger, als die zauberreichste Melodie. Beispiele dieser Art liegen in Gluck, Mozart u. A. offen zutage. Aber „wie man's packt, so geht's" sagt Goethe.

Einen weiteren preiswürdigen Fund hat unser Mozartpublicum durch die nun in Permanenz erklärte, bisher weggelassene zweite Arie Ottavio's gemacht. Ander, welcher die Durchführung dieser ganzen Partie zu den Glanzleistungen seiner stets feinfühligen Sang- und Spielweise zählt, hat die in Rede stehende Arie nach H dur umsetzen lassen. Hier liegt sie ihm vortrefflich, und er singt dieselbe mit einer künstlerischen Wärme, die unfehlbar den Weg zu jener Stelle findet, von der sie sowol beim Schöpfer als Nachbildner ausgegangen. Dankenswerth ist auch die Aufnahme der bis jetzt immer verdrängt gewesenen kurzen Arie Elvira's. Daß sie im Händel'schen Style gehalten, macht sie keineswegs — wie von mehreren Seiten hier behauptet wurde — zu einem hors d'oeuvre. Denn fast in allen Werken Mozart's zeigt sich, ob dem Meister bewußt oder unbewußt, bleibe dahingestellt, ein so inniger Kitt zwischen seiner und Händel's Art, daß sich beide Tongeister kaum getrennt betrachten lassen. Bedenklicher dünkt mich der Umstand, daß diese Arie den Strom der gerade am Orte ihrer Stellung so bewegten Handlung einigermaßen hemmt. Dagegen ist der Gedanke entschieden glücklich, den Menuet durch ein auf der Scene aufgestelltes Orchester spielen zu lassen, während Leporello vom Balcone herab seine Festeinladungen macht. Theils ist hiemit ein akustisch wirksamer Gegensatz zu der anderweitigen Orchesterbegleitung, die erst im Terzette wieder eingesetzt, gewonnen. Theils — und dies ist die Hauptsache — liegt eine derartige Neuerung im Opernstoffe tief begründet. Denn dieser verlangt, daß fraglicher Tanz vom Schlosse aus ertöne. Daß man endlich der Mandoline, anstatt der bisherigen Violine, als Begleiterin des Ständchens Zutritt gegönnt, ist lobend zu erwähnen. Zudem spielt unser vielbegabter Hellmesberger das erwähnte Solo mit überraschender Kunstfertigkeit.

Was die Ausführung der ganzen auch scenisch gut ausgestatteten Oper betrifft, so leistet namentlich unser diesmal von dem nur ausnahmsweise, weil anderweitig

beschäftigten Hrn. Eckert gelenktes Orchester in jeder Richtung Musterhaftes, wenn nämlich von der schon oben gerügten, etwas spießbürgerlichen Betonung der Recitative durch die Streichbässe abgesehen werden mag. Ander stellt als Ottavio eine Kunstleistung echten Gepränges hin. Frau Czillag verfällt als Elvira nur selten in die ihr angeborenen oder angelernten Unarten des Tremolirens. Frl. Wildauer spielt die Zerline anmuthig. Gesang war nie ihre stärkste Seite. Hierin ist und bleibt sie Naturalistin. Um so merkbarer wird dies jetzt, wo das Bischen Stimme, dessen sich diese Dame einst zu erfreuen hatte, den Weg alles Irdischen gegangen. Donna Anna hat an Frau Dustmann eine tief in das Zeug ihrer musikalisch-dramatischen Aufgabe bringende Darstellerin. Nur wolle sie in Zukunft der ihr auch von hiesiger Journalpresse oft vorgeworfenen Unart des stets vorschlagartigen Einsatzes der Töne da entsagen, wo der Componist eine ganz entschiedene Betonungsweise verlangt. Auch wolle sich diese Dame einer deutlicheren Aussprache des Textes befleißigen. Der Ton und die Geberde macht es nicht allein aus, besonders wenn man — gleich Frau Dustmann — als Darstellerin Wagner'scher Gestalten gelten will, und musikalisch wie mimisch dieser Aufgabe auch gerecht wird. Hr. Beck ist im Gesange ein trefflicher, im Spiele aber nur ein leidlicher Don Juan. Er kehrt das Flitterhafte, Grobsinnliche zu sehr heraus, während er das Anmuthige entweder gar nicht, oder nur als flüchtige Episode, und selbst da nur als eitle Gefallsucht, doch nicht als wahrhafte Grazie hervorhebt. Auch Hr. Draxler macht als Leporello arge Mißgriffe, nämlich Lazzi über Lazzi, über deren anspruchsvolles Aneinanderdrängen er den hier vollauf pulsirenden Humor ganz vergißt. Dr. Schmidt, der immer salbungsvolle Baß, füllt seine Stelle als Gouverneur trefflich aus. Masetto ist in Mayerhofer's, also in guten Händen. Dieser Sänger durchdenkt alle seine Aufgaben so reiflich und allseitig, daß er stets ihren Kern trifft. Was unseren Opernchor betrifft, so hat er im „Don Juan" gerade so verdienstlich gewirkt, als es gut musikalischen und ebenso befehligten Invaliden in Bezug auf Fülle und Schönheit des Tones nur irgend möglich. L. A. Zellner hat bei diesem Anlasse unser Chorpersonal mit einer „Altersversorgungsanstalt" verglichen. Hier dürfte baldigst und gründlich aufgeräumt werden. Nur belasse man den Chordirector, Hrn. Weinkopf jun. in seinem Amte, dem er trefflich vorsteht. Er ist einer der verständigsten Musiker unserer Stadt, und einer der gründlichsten Kenner aller Art Musik und selbst anderweitiger Literatur. Einst mit besseren Mitteln gebahrend, wird auch er Ergiebigeres zu leisten imstande sein.

(Fortsetzung folgt.

Aus Göttingen.

Zur Erwiderung.

Leider erst jetzt sind mir die Nummern Ihres geehrten Blattes zu Händen gekommen, in denen Göttinger musikalische Verhältnisse besprochen wurden. Der ganze Artikel, mit dem man hier durchaus nicht übereinstimmen kann, gewinnt nur dadurch Bedeutung, daß er die Ehre der Aufnahme in ihr Blatt gefunden hat, und daß er, besonders weil anonym, leicht auswärts als ein Ausdruck der allgemeinen Stimmung hier gelten könnte.

Nur diese Rücksichten veranlassen mich zu einer kurzen Erwiederung gegen den, der es unübertrefflich verstanden hat — Schwarz Weiß, und Weiß Schwarz darzustellen und mit erstaunenswerther Kühnheit seine individuellen Ansichten als die des großen Publicums auszuposaunen.

Es kommt mir nicht in den Sinn, auf das einzugehen, was der Herr Anonymus über die Leistungen und Verdienste des Musik-Dir. Hille gesagt hat. Es freut mich herzlich, daß derselbe auch seine Freunde hat, die Geschmack finden an dem, was er zu bieten vermag.

Durchaus wahrheitswidrig ist es, wie der Correspondent aus Göttingen seinen Freund Hille dadurch zu heben bestrebt ist, daß er die Verdienste des Hrn. Julius O. Grimm verkleinert und ihn auf eine Weise angreift, wie man sie eben nur in anonymen Correspondenzen gewohnt ist. — Ich möchte Jedem, der sich ein Urtheil über die beiden Musiker bilden will, wünschen, nur je einer ihrer Proben beizuwohnen, um vollkommen darüber im Klaren zu sein, wer von beiden etwas zu leisten vermag. Doch ich vergesse, daß ich mir vorgenommen habe, keine Parallelen zu ziehn, sondern nur ganz kurz eingehen will auf das, was Julius Grimm hier gewirkt hat in den kurzen Jahren seines Göttinger Aufenthaltes.

Hr. Grimm wurde hierher berufen mit der Hoffnung, akademischer Musikdirector zu werden — eine Aussicht, die entgegenstehender Umstände wegen leider nicht realisirt wurde. Er war deßhalb genöthigt, sich einen Wirkungskreis als Musiklehrer zu schaffen und wer die Mühen und Plagen dieses angreifenden Berufes kennt, wird nicht genug bewundern können, wie Hr. Grimm, trotz seiner überhäuften Unterrichtsstunden, Zeit fand und sich besonders die geistige Frische erhielt, für die musikalischen Bedürfnisse unserer Stadt zu sorgen.

Er gründete einen Gesangverein, der unter seiner genialen Leitung Ueberraschendes geleistet hat, so daß sich bald fast alle wirklich musikalischen Kräfte nur zu ihm hielten. Hr. Grimm hat es verstanden, sich unter den schwierigen Verhältnissen einer Universitätsstadt einen Chor zu bilden, der sich den besten zur Seite stellen kann, und es leben noch frisch in der Erinnerung die vortrefflichen Aufführungen des „Samson" von Händel,

zweier Bach'scher Cantaten, des dritten Actes der „Armide“ von Gluck, und des Schumann'schen „Pagen und Königstochter“, die allein in diesem Winter vor größerem oder kleinerem Kreise ausgeführt wurden. Hr. Grimm hat es vermocht, durch seine Schüler und Schülerinnen auch für die Solopartien zu sorgen und es leisten namentlich einige der Damen so Vortreffliches, daß man durchaus keine andere Besetzung der Soli wünschen kann. Hr. Grimm geht übrigens von der ganz richtigen Ansicht aus, daß der Chor die Hauptsache ist und er hat es nicht nöthig, seine Aufführungen nur dadurch genießbar zu machen, daß irgend ein berühmter Sänger das Publicum für das Anhören roher, schlecht einstudirter Chöre und eines unwürdigen Orchesters entschädigen muß. Wie die Stellung des Hrn. Grimm hier übrigens ist, beweist ganz einfach und schlagend die ungemeine Theilnahme, die ihm bei seinem letzten Concerte zutheil wurde. — In der Generalprobe wurde ihm als ein Zeichen der Liebe und Anerkennung von zwei Damen im Namen seines Gesangvereines ein elfenbein und goldener Tactstock überreicht und ein nicht endenwollender Jubel und begeisterter Zuruf brach aus, in den das schon zahlreich versammelte Publicum enthusiastisch einstimmte, als er tief ergriffen einige Worte des Dankes sprach. — Auch Abends in dem Concerte war das Publicum in einer wahrhaft festlichen Stimmung und nach dem Schluß der meisterhaft von ihm dirigirten siebenten Symphonie von Beethoven wurde Hr. Grimm zweimal gerufen, in dem lauen, mund- und handfaulen Göttingen etwas ganz Unerhörtes. Hr. Grimm hat weder Kosten noch Mühe gespart, uns wenigstens einmal des Jahres den ungemeinen Genuß zu verschaffen, eine Symphonie zu hören und die Weise, wie sich der anonyme Göttinger Correspondent darüber ausläßt, trägt die volle Widerlegung dessen in sich, was er sagt. — Denn ich frage ganz einfach, ob ein Joachim sich herbeilassen würde, in einer Aufführung als einfaches Glied des Orchesters mitzuwirken, wenn diese wirklich von so wenig Bedeutung wäre, als der Herr Anonymus sie darzustellen bemüht ist. — Es kommen zu den Symphonieconcerten des Hrn. Grimm Künstler von allen Seiten und es ist überraschend, was sein Orchester bei ihm gelernt und durch ihn geleistet hat. — Proben von Morgens früh bis Abends spät vermögen die Herren nicht zu ermatten, denn da ist kein geistloses Abspielen von Noten, es ist unter Leitung eines genialen Dirigenten ein Eindringen in die wunderbar tiefen Schönheiten musikalischer Meisterwerke, es ist ein Schaffen und Wirken, das in sich die reichsten Früchte trägt und dem vonseiten des Publicums die vollste Anerkennung zutheil wird.

Hrn. Grimm aber können wir nichts mehr wünschen, als daß recht viele Leute Gelegenheit haben möchten, über seine Leistungen sich ein eigenes Urtheil zu bilden und wir sind fest überzeugt, daß bei allen diesen Angriffe gegen ihn wie die des Göttinger Herrn Anonymus ohne jeden Erfolg abprallen werden,

B. Freiherr v. Cramm.

Kleine Zeitung.

Correspondenz

Leipzig. Die neue Oper „der Wald bei Hermannstadt“ von Wilhelm Westmeyer, deren erste Aufführung am 3. April wir bereits in voriger Nummer erwähnt haben, hat seitdem drei Wiederholungen erlebt, so daß wir diesen rein äußerlichen Erfolg schon als ein günstiges Zeichen für die Lebensfähigkeit des Werkes ansehen dürfen. Um unser Urtheil über dasselbe hier niederzulegen, müssen wir zunächst bemerken, daß wir dies nur auf Grund der ersten Aufführung abgeben können, die noch manche Mängel an sich trug, so daß die Wirkung des Ganzen den Intentionen des Componisten nicht durchgängig entsprochen haben mag. Was zunächst das Buch betrifft, so ist es, vom alten Standpunkte aus, zu den vorzüglichsten seiner Art zu rechnen. Das in früheren Jahren unter demselben Titel populär gewesene Schauspiel der Frau v. Weißenthurn hat die Grundlage desselben abgegeben. Die Handlung ist von spannendem Interesse bis zur letzten Scene, die theatralische Anordnung mit großem Geschick getroffen, die poetische Einkleidung gewandt und in guter Sprache abgefaßt. Bei allem Lob, das demnach das Libretto verdient, müssen wir jedoch die einschränkende Betonung des „alten Standpunctes“ hierbei festhalten; denn trotz dieser äußeren Vorzüge, ist das Stück ohne tiefere poetische Bedeutung, ganz in der Weise des überwundenen Opernstyles, obschon sich keine eigentlichen Mißgriffe über Componirbares und Nichtcomponirbares finden. Hervorheben müssen wir jedenfalls das sichtbare Streben des Componisten nach einem besseren Text, der den jetzigen Anforderungen soweit irgend möglich entspricht. Deßgleichen ist in der ganzen Oper ein erheblicher Fortschritt in der Entwickelung des Componisten gegen sein früheres, hier nach der ersten Aufführung im vorigen Jahre nicht wieder erschienenes Werk „Amanda, oder Gräfin und Bäuerin“ anzuerkennen. Auch Westmeyer hat neue, speciell Wagner'sche Einflüsse nicht abgewiesen, in dem richtigen Instinct, daß die Weiterbildung auf diesem Weg allein ein lebensfähiges Ziel verfolgen kann. Ueberhaupt läßt sich in musikalischer Beziehung vieles Gute sagen. Der Componist besitzt ein hübsches melodisches Talent, eine ziemliche Frische, und auch die Orchesterbehandlung im Ganzen ist anerkennenswerth und erhebt sich in einzelnen Momenten zu recht eindringlicher Wirkung. Der Wendepunct unserer Anerkennung liegt aber in dem Geständniß, daß wir in der Adoption der Wagner'schen Elemente vor der Hand wenigstens nur noch bloß äußerliche Nachahmung zu erkennen vermögen. Ueber den inneren Sinn und die ganze reformatorische Bedeutung des neuen musikalischen Dramas ist dem Componisten noch kein tieferes Verständniß aufgegangen. Von Mängeln in den Details zu reden, so ist z. B. die Behandlung der Singstimmen ebenso oft richtig und treffend, als wiederum incorrect und mangelhaft, namentlich findet sich vieles gegen diese sinngemäße Declamation Verstoßende. Daß man nicht Wagner's Fußstapfen folgen und zugleich auch Elemente des Coloraturgesanges anwenden kann, spricht auch für unsere Annahme, daß der Componist mehr auf äußere Nachahmung, als auf die poetische Wahrheit des Wagner'schen Opernstyles gesehen hat. Ueberhaupt fehlt es dem ganzen Werk noch zu sehr an psychologischer Folgerichtigkeit, die Entwickelung geht immer abspringend vorwärts, es sind immer nur Momente aufgefaßt, kein organischer Zusammenhang

und einheitlicher Fluß. Die große scenische Gruppirung, die „dramatische Phrasirung“ in der Steigerung des ganzen Aufbaues im Kunstwerk, diese höchsten Forderungen wollen wir nur noch zum Schluß als noch unerfüllt erwähnen. Wenn wir schließlich auch gern glauben, daß Vieles in den späteren und gelungenern Vorstellungen in günstigerm Lichte sich bereits dargestellt hat, so bleibt doch das hier ausgesprochene Urtheil in seinen Grundzügen in Geltung. So wünschen wir dem Componisten aufrichtig ein Fortfahren in ernster Arbeit des Geistes und haben nach der ganz erheblichen Steigerung seines künstlerischen Vermögens in der jetzigen Oper, im Verhältniß zu seiner ersten die Zuversicht, daß es ihm dann gelingen wird, das vorgesteckte hohe Ziel des musikalischen Dramas nicht in Beobachtung und Berechnung der äußerlichen Mittel, sondern vor allem in der inneren poetischen Wahrheit und Ueberzeugung zu finden. Immerhin aber gehört sein Werk zu den bemerkenswerthen Erscheinungen und verdient bereitwilliges und anerkennendes Entgegenkommen. 6.

Leipzig. Unser Concert-M. David hat diesen Winter ungewöhnlich viele Ausflüge zu Concertzwecken unternommen. Einige derselben wurden bereits von uns erwähnt, so sein Auftreten in Berlin, Dresden u. a. O. Vor kurzem spielte derselbe in Halle in einem Concert des Musik-Dir. John, in dem außerdem Beethoven's siebente Symphonie, die Tannhäuser-Ouverture und eine von Cherubini zur Aufführung kamen. Am 12. April trat er in einem Concert des Musik-Dir. Mejo in Chemnitz auf. Ende der Woche begiebt er sich nach Berlin zum Zwecke des Vortrags des Violinsolos in der Beethoven'schen großen Messe.

Aus Copenhagen liegen uns eine Anzahl enthusiastischer Berichte über die glänzende Aufnahme vor, welche Concert-M. Singer aus Weimar in Dänemark gefunden hat, woselbst er, einer Einladung Gade's folgend, seit Anfang März eine Reihe von Concerten in rascher Aufeinanderfolge mit immer steigendem Beifall gegeben hat. Vom 8. bis 19. März spielte er in sechs öffentlichen Concerten (zweimal im Musikverein, viermal im Theater) und in einem Hofconcert bei der Königin Wittwe. — Sein erstes Auftreten war im Musikverein, mit Paganini's Violin-Concert, einer Romanze von Beethoven und dem von ihm componirten Csárdas. Das „Dagebladet“ berichtet darüber u. a.: „Hr. Concert-M. Singer ist der erste musikalische Gast der heurigen Saison. Wenn dieser College und Rival Joachim's bei unserem kleinen musikalischen Areopag eine Bestätigung des außerordentlich günstigen Urtheils gesucht hat, das über ihn von ganz Deutschland gefällt wurde, dann hat er seine Absicht erreicht. Hr. Singer machte Furore und verdiente es. Seine Technik ist fabelhaft, sein Ton ist ungewöhnlich rein, kräftig und klangvoll, seine Bogenführung voll Kühnheit und Lebendigkeit.“ — Der „Berlingske Tidende“ (Moniteur) schreibt: „Nach jeder Nummer erntete Hr. Concert-M. Singer enthusiastischen Beifall. Die Bewunderung der Zuhörer war um so größer, weil er eine Composition von Paganini vortrug. Diesen Componisten kennt man hier fast nur dem Namen nach, weil die technischen Schwierigkeiten, womit seine Compositionen überhäuft sind, zur Folge haben, daß man seinen Namen so selten auf den Concertprogrammen findet.“ „Flyve-Posten“ schließt sich diesen Urtheilen vollkommen an und fährt dann fort: „Den reichsten Dank verdiente er für die Wahl der schönen Romanze von Beethoven, die er entzückend vortrug. Auch hörten wir mit großer Freude seinen „Csárdás“, in welchem er nicht allein Gelegenheit hatte seine glänzende Virtuosität zu entfalten, sondern auch durch Originalität und seine musikalische Behandlung ein vortheilhaftes Zeugniß seiner Begabung als Componist abzulegen.“ — Nach diesem ersten Concert wurde Singer durch ein Ständchen der Militärmusik überrascht, welche ihm zu Ehren u. a. einen ungarischen Marsch spielte. — Am 12. März mußte er im Theater das Paganini'sche Concert wiederholen, spielte hierauf eine eigene Phantasie über ungarische Nationalmelodien und sodann auf stürmisches Verlangen des Publicums noch eine seiner Concertetuden. Nach jeder Nummer wurde er gerufen. — Am folgenden Tage gab er bei übervollem Hause schon sein zweites Concert im Theater; das Programm war: Concert von Lipinski, Reverie und Präludium für Violine allein von Singer. — „Flyveposten“ schreibt bei dieser Gelegenheit: „Man weiß nicht, was man am meisten bewundern soll, ob die ungeheuere Ruhe und Sicherheit, womit er die größten technischen Schwierigkeiten überwindet, oder den Geschmack und das tiefe Gefühl, welches seine Cantilene athmet. Er hat unbedingt in der ersten Reihe der hier gehörten Virtuosen sich einen Ehrenplatz errungen. — Das dritte Theaterconcert fand am 16. März statt. Programm: Gesangscene von Spohr und Othello-Phantasie von Ernst. Nach letzterer wurde er zweimal gerufen und spielte hierauf noch seine Arpeggien-Etude. — Im vierten Theaterconcert, am 18. März, mußte er auf Verlangen die Othello-Phantasie und seine Reverie und Präludium wiederholen. Das Theater war jedesmal überfüllt. — Am 19. März spielte er das zweitemal im Musikverein die Teufelssonate von Tartini und die erste Violine im D moll-Quartett von Schubert. Hierauf fand noch eine musikalische Soirée bei der Königin Wittwe statt, worin der Pianist Kellermann die Pianofortevorträge übernommen hatte. — Die mitgetheilten Programme geben zugleich ein rühmendes Zeugniß von der Vielseitigkeit Singer's und wir freuen uns, durch das wohlverdiente Aufsehen, das er in Copenhagen gemacht hat, eine neue Bestätigung unseres Urtheils über seine hervorragende Künstlerschaft erhalten zu haben.

Paris. Das Gesangfest der französischen Männergesangvereine (Orphéonistes) im Industriepalast zu Paris vom 18.—22. März war besonders durch große numerische Betheiligung der Sänger, weniger durch deren Leistungen, bemerkenswerth. Die Pariser, welche das Fest unter Delaporte's Leitung angeregt hatten, waren durch 22 Vereine vertreten; 42 Departements hatten sich durch Deputationen betheiligt; das Elsaß (Niederrhein und Oberrhein) wurde allein durch 18 Vereine repräsentirt, die Gesammtzahl der Sänger schätzte man auf 6000. Es fanden 3 Concerte, am 18. 20. und 22. März unter Direction von Laporte statt, in welchem dasselbe, aus 12 Nummern bestehende Programm dreimal wiederholt wurde! Eine Orgel, sowie eine Anzahl Contrabässe unterstützten die Gesänge und hielten den Ton — eine, bei großen Sängermassen sehr praktische Einrichtung —, welche aber trotzdem nicht verhinderte, daß der Gesang dieser rohen Stimmen sehr mangelhaft ausfiel. Den meisten „Effect“ machte, wie schon berichtet, das Septett aus den „Hugenotten“, gesungen von 600 Freiwilligen; sodann die „Retraite“ von L. de Rillé, ein Paradestück der französischen Liedertafeln, und der „Marche des Orphéons“ — von einer Dame, Mademoiselle Nicolo, Tochter des Componisten. Dem zweiten Concert wohnte der Kaiser bei; er wurde mit dem „Domine salvum fac imperatorem“ empfangen, worauf er Delaporte in seine Loge kommen ließ, und die Liedertafeln seiner besonderen Protection versicherte. Zwischen den 3 Concerten fanden in 3 Theatern zugleich Aufführuugen von Wett- und Preisgesängen der einzelnen Liedertafeln statt; Präsidenten der Preisgerichte waren Fr. Delsarte, Kastner und Niedermeyer. Am letzten Festtage ließ der Kaiser die gesammten Sänger zu einer Festvorstellung in der „großen Oper“ einladen, und für sie allein David's neue Oper „Herculanum“ aufführen.

Carlsruhe, Mitte März. Carlsruhe, sonst so gesegnet mit Concerten, scheint plötzlich in die Zeit der mageren Jahre getreten zu sein. Um so dankbarer sind wir für das Gebotene und begrüßten daher mit besonderer Freude das am 14. März stattgefundene dritte Concert des Cäcilienvereins unter Giehne's Direction, das sich durch ein gediegenes und sehr mannichfaltiges Programm auszeichnete. Den Preis des Abends errang der Claviervirtuose Bruckner aus Stuttgart, welcher Beethoven's Es dur-Concert, ein Clavierstück von Scarlatti, sowie eine von Liszt für das Clavier übertragene Orgelfuge von Bach (A moll) vortrug, und die Zuhörer so enthusiamirte, daß

mehrmaliger Hervorruf erfolgte. Hr. Bruckner rechtfertigte den ihm vorausgegangenen Ruf aufs glänzendste. Kühnheit und Kraft des Anschlags wechselte mit Anmuth und außerordentlicher Zartheit des Spiels; seine tadellose Technik ist die eines Meisters, sein Vortrag ist ebenso seelenvoll als künstlerisch richtig. Das Orchester erneuerte seinen bewährten Ruf durch den feurigen Vortrag der Ouverture zur „Iphigenie" von Gluck und zu Cherubini's „Wasserträger". Gade's siebenstimmiger „Morgengesang" aus „Erlkönigs Tochter" und Mozart's „Ave verum" wurden vom Chor des Cäcilienvereins sehr fein nuancirt gesungen; Mendelssohn's Finale aus „Loreley" bildete den Schluß des Concertes und wurde mit außerordentlichem Schwung und dramatischem Feuer ausgeführt. Der Chor hatte hier Gelegenheit, seine Leistungen im glänzendsten Lichte zu zeigen, Frau Howitz sang die Loreley, und stürmischer Hervorruf lohnte sie für ihre treffliche Durchführung dieser Partie. Ein außerordentlich zahlreicher Kreis von Zuhörern folgte mit gespannter Aufmerksamkeit den einzelnen Nummern des Concertes, das durch die Gegenwart Ihrer Königl. Hoheit der Großherzogin, sowie der höchsten Herrschaften verherrlicht wurde.

Meiningen. Mitte März. Als Fortsetzung der in diesem Winter so glücklich begonnenen, wenn auch nur selten gebotenen musikalischen Genüsse, haben wir nach dem Liszt-Bronsart-Concert noch ein Spohr-Concert zu erwarten. Auf Einladung des Capell-M. Bott (seines Schülers) wird Spohr im April bei uns erwartet, um das Wittwensond-Concert zu dirigiren. Zur Aufführung sind vorläufig bestimmt: Spohr's „Weihe der Töne", Mendelssohn's „Loreley" und das Spohr'sche Doppel-Concert, gespielt von Capell-M. Bott und Concert-M. Carl Müller. Auch das übrige Programm wird meist aus Spohr'schen Werken bestehen. — In der Osterwoche soll hier Mendelssohn's „Elias" aufgeführt werden. — Zu Ehren des engl. Gesandten war in diesen Tagen großes Hofconcert, in welchem die schottische Symphonie von Mendelssohn (A moll), schottische Lieder von Beethoven, Ouverture und Arie aus „Messias" und ein Violinsolo von Bott zur Aufführung kommen. — Im Hoftheater wurde am 13. März Gluck's „Iphigenie auf Tauris" zum erstenmale gegeben. „Iphigenie in Aulis" wurde schon früher hier aufgeführt. Unser erster Tenor Weixlstorfer erhielt, in Anerkennung seiner musikalischen Verdienste, das Decret als Kammersänger.

Elbing. Februar. Zwischen die mehr in Privatkreisen heimischen Faschingsbelustigungen schob sich am 20. Februar ein größeres Concert, mit welchem unser neuer Dirigent, Hr. Damroth aus Berlin, zum erstenmale vor das Publicum trat. Der Erfolg hat sowol in Bezug auf äußere Theilnahme, als auch nach der großen Befriedigung, die sich allseitig aussprach, für ihn entschieden, und die Stelle in unserer musikalischen Welt, die früher von Truhn und Kempe eingenommen wurde, die eines tüchtigen Lehrers und guten Dirigenten, scheint nun höchst wünschenswerth besetzt. Die älteren Kräfte auf diesem Felde sind natürlich dadurch keineswegs aus ihrer gewöhnlichen Thätigkeit geschieden; so studirt Musik-Dir. Döring zur Königsberger Händelfeier den „Messias" ein, und will den zweiten Theil am Charfreitage als Kirchenconcert zur Aufführung bringen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Joachim, Jaell, Feri Kletzer und Stockhausen wirkten vereint im letzten Hofconcert zu Hannover mit.

Liszt, Joachim, Rob. Franz, die Musik-DD. Lassen aus Weimar und Engel aus Merseburg, E. Hentschel aus Weißenfels, Zillinger aus Naumburg, die Gebr. Belcke aus Lucca, der junge holländische Violinspieler Cramer u. a. namhafte auswärtige Künstler waren zu der Aufführung von Bach's hoher Messe durch den Riedel'schen Verein am 10. April nach Leipzig gekommen. Was den ausführlichen Bericht über diese großartige Aufführung betrifft, so verweisen wir auf unsere nächste Nummer.

Jaques Blumenthal, als Clavierspieler und Componist in Deutschland bekannt, gab am 11. Februar in Rom ein glänzendes Concert. Wir lesen von großem Beifall, sogar einer Ovation durch ein Sonett.

Concert-M. Jean Becker aus Mannheim hat von Paris aus eine Kunstreise in die Schweiz angetreten.

Musikfeste, Aufführungen. In Berlin kam am 23. März unter Leitung des Musik-D. Jul. Schneider das Oratorium „Jephta" von Bernhard Klein zur Aufführung.

Am 25. März kam Hiller's Oratorium „Saul" im Concerte der Wiener Singakademie zur Aufführung. Während Wiener Blätter das Werk als ganz verfehlt und den Erfolg als höchst zweifelhaft bezeichnen, giebt sich die Cölnische Zeitung die Mühe, das gerade Gegentheil zu versichern.

Die diesjährige Saison der akademischen Concerte zu Jena, sieben an der Zahl, brachte nach den uns vorliegenden Programmen von den namhaftesten Instrumental- und Vocalwerken Bach's Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Händel's „Judas Maccabäus" (1. Theil), Mozart's Requiem, Franz Schubert's „Gesang der Geister über den Wassern", ferner die Antigone des Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. das Drama von Dr. Eduard Devrient gelesen, Schumann's „Zigeunerleben", „Hochlandsbursch" und „Minnesänger", endlich Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn. Als Solisten traten auf Musik-Dir. W. Stade (die Clavierconcerte C dur von Mozart und C moll von Beethoven), Kammermusikus Heindl (Flöte) aus Sondershausen, die Violinvirtuosen Grün und Cramer aus Weimar, und als Sängerin Frl. Emilie Genast ebendaher.

Am 17. April veranstaltet der Stern'sche Gesangverein zu Berlin abermals eine Aufführung von Beethoven's **Missa solennis.**

Rubinstein's Oratorium „das verlorene Paradies" ist nunmehr vom Wiener Singverein unter Hellmesberger's Leitung zur Aufführung gekommen. Wir haben bis jetzt nur den Bericht in der Wiener Zeitung gelesen, der sich allerdings absälliger über das ganze Werk ausspricht, als wir für jetzt noch zu glauben geneigt sind.

Der Frankfurter Cäcilienverein giebt am 14. April, dem 100jährigen Todestage Händel's, ein Concert. Das Programm bildet „Israel in Egypten". Die Soli haben übernommen: Frau Richter aus Leipzig und Frl. Narz, sowie die HH. Baumann, Pichler und Abiger.

Den Schluß der diesjährigen Radecke'schen Abonnementsconcerte zu Berlin bildete die Aufführung der 9. Symphonie und Ouverture Op. 124 von Beethoven. Clara Schumann spielte in demselben Concert das A moll-Concert von Rob. Schumann.

In dem großen Museums-Concert für den Wittwen- und Waisen-Fond des Frankfurter Orchesters wurde eine Scene und Arie von dem Musik-Dir. Carl Mangold aus Darmstadt „Jeanne d'Arc" betitelt, aufgeführt und von dem Componisten selbst dirigirt. Namentlich zeichneten dieses Tongemälde großartige Instrumental- und Gesanges-Effecte im Style Richard Wagner's aus. Emilie Schmidt, Großherzogl. Opernsängerin aus Darmstadt, unstreitig zu der Elite unserer dramatischen Sängerinnen gehörend, erregte mit dieser Composition, wie mit der Arie aus „Faust" (B dur) und mehrerer Lieder, Sensation. Der Pianist Ehrlich spielte ein Concert von Beethoven (Es dur) und Compositionen von Chopin und Händel mit höchst energischer Geistesauffassung, wenn die strengere Kritik auch etwas Ueberstürzung bemerken wollte.

Todesfälle. Paris hat eine seiner Notabilitäten verloren. Der weltberühmte Musard, dessen Tactstock in beiden Hemisphären Tausende von Tanzlustigen entzückte, ist in Auteuil (bei Paris) 67 Jahr alt gestorben.

Vermischtes.

J. k. H. die regierende Großherzogin von Weimar hat Liszt zu seinem Namenstage (2. April) ein höchst werthvolles Geschenk gemacht, bestehend in zwei Bildern von Preller, welche dem Cyclus der in der Münchener historischen Ausstellung mit allgemeinem Aufsehen bewunderten Cartons nach der Odyssee entnommen sind. Preller selbst hat daraus die beiden gewählt, welche am meisten gefallen haben, nämlich die Episode, wo Odysseus neben den Sirenen segelt und das andere, wie die Göttin Leukothea dem Meere entsteigt, um Odysseus aus dem Sturme zu retten.

In Prag brechen sich Schumann's Werke in erfreulicher Weise immer mehr Bahn, das beweisen die öfteren Aufführungen derselben, z. B. die „Pilgerfahrt der Rose". Neulich kam die B dur-Symphonie in sehr gelungener Weise zur Aufführung. Apt, der Director des Cäcilienvereins brachte vor Kurzem Ouverture, Scherzo und Finale. Ein anderes Institut bereitet die Manfred-Ouverture vor.

Die Bibliothek des verst. Musik-Dir. und Vorsteher des akademischen Musikvereins Dr. Mosewius, ist in diesen Tagen an das Maske'sche Antiquariat in Breslau verkauft worden. Die Sammlung ist besonders reichhaltig an älteren classischen und historischen Werken über Musik; so sind die in seltener Reichhaltigkeit vorhandenen Schriften Matthesons, Forkel's, Mitzler's, Marpurg's u. A. erwähnenswerth. Wie wir hören, wird ein Katalog der Sammlung schon in nächster Zeit ausgegeben. Derselbe wird mit obiger Sammlung verbunden eine große Zahl von Partituren und Stimmen von Kirchenmusik enthalten und die älteren italienischen Meister in großer Zahl vorführen.

Berichtigung. (Eingesandt.)

In Nr. 14 der Niederrheinischen Musikzeitung (Berliner Briefe, Pag. 105, Sp. 2) lesen wir von den Erfolgen des Violinisten Hrn. Concert-M. Wolff aus Frankfurt a. M. und möchten zur Vermeidung einer Namensverwechselung jene Notiz dahin berichtigen, daß damit nur Hr. Maximilian Wolff gemeint sein kann, welcher früher allerdings am Frankfurter Orchester engagirt und ein Schüler von Heinrich Wolff war, aber niemals dort Concertmeister gewesen ist. Dieser Heinrich Wolff, welcher sich durch seine früheren Reisen, und später durch seine in Frankfurt gestifteten Quartett-Cirkel einen berühmten Namen erworben und sich nun, nebenbei gesagt, zum Bedauern aller Kunstfreunde der Oeffentlichkeit immer mehr zu entziehen scheint, dieser befindet sich noch in seiner Function als Concertmeister und erster Sologeiger am Frankfurter Orchester, und ist also nicht mit Hrn. Maximilian Wolff zu verwechseln, der gegenwärtig im nördlichen Deutschland Concerte giebt.

Tonkünstler-Versammlung. Die Versammlung findet statt vom 1. bis 4. Juni. Anmeldungen erbitten wir uns möglichst bald. In diesen Tagen werden die gedruckten Einladungen versendet. Wir wiederholen jedoch unsere bereits gemachte Bemerkung, daß man unsere öffentliche Aufforderung als genügend betrachten möge, um sich zur Theilnahme anzumelden. — Was Vor- und Anträge betrifft, so sind wieder mehrere Anmeldungen eingegangen, so daß bereits die Gegenstände, die in den Vordergrund treten werden, sich bestimmen lassen. Hierher gehört die Gesangsangelegenheit. Außer den bereits angezeigten kürzeren Vorträgen der HH. Rauenburg und Sieber hat auch Hr. Dr. Schwarz einen solchen angemeldet, der „von der Einwirkung der physiologischen Kenntniß des menschlichen Stimmorganes auf den praktischen Gesangsunterricht" handelt. Hr. Musik-Dir. Weitzmann kündigt einen längeren Vortrag, eine „Geschichte der Harmonie in ihren Hauptmomenten" an. Diesen letzten glauben wir am passendsten zugleich mit dem des Reds. d. Bl. auf den 2. Juni von $10\frac{1}{2}$ bis 1 Uhr verlegen zu können, alle anderen dagegen auf Freitag den 3. Juni. Ferner hat Hr. Musik-Dir. Louis Köhler in Königsberg einen umfangreichen Antrag: „die Bildung eines deutschen Musikvereines aus der Vereinigung aller Parteien zu dem Zwecke, das Wohl der Musikverhältnisse und der Musiker thatkräftig zu befördern" in Aussicht gestellt. Weiter kündigt Hr. F. Dräseke einen Antrag, die protestantische Kirchenmusik betreffend, an, d. h. Gründung einer festen Form für dieselbe analog der katholischen Messenform. Hr. Th. Rode endlich, der Verf. des im vor. Bande mitgetheilten Artikels über preußische Infanterie- und Jägermusik, verspricht die Stimmungsfrage ebenfalls in Anregung zu bringen, so daß auch dieser wichtige Gegenstand Aussicht hat, in den Vordergrund zu treten. Schließlich bitten wir, etwaige Toaste ebenfalls bei uns anmelden zu wollen. Ueber sich bei den Aufführungen Betheiligende, Solisten u. s. w. später das Nähere.

Briefkasten.

Cis in S. Sie sehen aus unserem Programm in Nr. 14, daß wir auf den von Ihnen in Aussicht gestellten Antrag Rücksicht genommen haben. Freilich kommt es bei derartigen Stoffen vorzugsweise darauf an, die concrete Seite hervorzuheben. Haben Sie die Güte, uns bald mitzutheilen, wie Sie speciell Ihren Antrag zu formuliren gedenken.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 17. — Den 22. April 1859.

Inhalt: Werke von Franz Berwald. — „Die Wallfahrt von Ploermel" von Meyerbeer. — Ferdinand Laub in St. Petersburg. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Werke von Franz Berwald.

Trio Nr. 1. für Piano, Violine und Violoncelle. Hamburg, Schuberth & Comp. Pr. $2\frac{1}{6}$ Thlr.

— „ 2. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas.

— „ 3. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr.

Op. 5. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.

Op. 6. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 5 Thlr.

Wir bezeichnen gleich zu Anfang diese Werke als solche, welche wegen ihrer besonderen Eigenthümlichkeit und der darin sich aussprechenden seltenen musikalisch-poetischen Begabung des Autors, die gerechteste Anerkennung verdienen. Ehe wir jedoch zur eigentlichen Besprechung derselben übergehen, möge das Wichtigste aus einer Ansprache, welche der Verleger diesen Werken beigegeben hat, vorangehen, da anzunehmen ist, daß die meisten unserer Leser bisher wenig von dem Componisten und namentlich dessen Werken vernommen haben. In derselben wird zuerst darauf aufmerksam gemacht, wie unglaublich schwer es ist, einem unbekannten Componisten bei dem Publicum Eingang und Anerkennung zu verschaffen, besonders mit größeren Werken ernsterer Richtung; ferner, wie der Verleger nach Bekanntschaft mit vorstehenden Compositionen es für seine Pflicht gehalten, zur Verbreitung derselben weder Kosten noch Mühe zu scheuen, um das größere Publicum mit einem so eminenten Geist wie der Berwald's ist, bekannt zu machen. Dann erzählt er über die Persönlichkeit des Componisten wie folgt: Berwald ist 1796 in Stockholm geboren. Er darf eine höchst eigenthümliche und ganz selbständige Künstlernatur genannt werden. Sein Ruf im Vaterlande ist der eines der scharfsinnigsten Contrapunctisten, vielleicht den ersten Platz unter den lebenden einnehmend. Seine Werke sind von allen bedeutenden Musikgelehrten, welche die Bekanntschaft derselben machten, sehr hoch gestellt, ja sie behaupten einstimmig, daß es größtentheils Werke sind, welche sich in einem höchst originellen Kreise bewegen und eines tieferen Studiums bedürfen, um sie nach ihrem Werth und ihren Eigenthümlichkeiten beurtheilen zu können. Berwald, sowol als Componist wie als Mensch, ein Original durch und durch, hat innerhalb 25 Jahren und darüber, mehr als hundert Compositionen aller Art geschaffen, ohne daß er solche publiciren ließ, wenngleich ihm von mehreren Seiten höchst ehrenvolle Anträge gemacht wurden. Der Grund seiner Weigerung war einfach dieser: daß er sich vornahm, alle seine Compositionen reifen zu lassen. Er verstand aber unter „reifen" seine Manuscripte Jahre lang ruhig im Pulte liegen zu lassen, und nach vieljähriger Frist (einige ruhten 25 Jahre) dieselben nochmals zu prüfen. Konnten dann solche mit den in verflossener Zeit gewonnenen Ansichten noch Stand halten — nur dann erst hielt er den Zeitpunct für geeignet, die Veröffentlichung seiner Werke durch den Druck zu veranstalten. Dieser Zeitpunct ist seit dem vorigen Jahre — dies schreibt der Verleger im Jahre 1852 — eingetreten, weil er meint, daß man in reiferem Alter um so tapferer den schlüpfrigen Weg betreten könne, als wenn sie Wochen alt sich in Gefahr begeben sollen. Schließlich rechnet der Verleger bei dem großen Kostenaufwand, welchen die Publication dieser Werke ihm verursacht, auf eine kräftige Unterstützung der deutschen Musiker, und hegt die Hoffnung, daß es mit den Werken von Fr. Berwald derselbe Fall sein wird, wie es der

Frithjofssage des schwedischen Dichters Esaias Tegner ergangen, welche nirgends besser verstanden und gewürdigt wurde, als in Deutschland.

Obgleich wir mit diesem Auszuge gewissermaßen unsrer Kritik die Spitze abbrechen, wollen wir uns doch nicht enthalten, unbefangen auszusprechen, was wir den Werken gegenüber für unsre Pflicht halten.

Wirft man einen Blick in das erste Trio, so macht dasselbe jener Anpreisung gegenüber, anfangs mehr einen nur harmlosen als bedeutenden Eindruck. Weder Erfindung noch Darstellung der Gedanken haben etwas besonders Hervorstechendes, und was die Ausarbeitung betrifft, so hat namentlich Mendelssohn ebenso Schönes, Fließendes und Abgerundetes geschaffen, das wir dem gegenüber, was uns hier vorliegt, in mancher Beziehung noch höher stellen. Allein vertieft man sich etwas mehr in das Werk, so treten auch hier schon Eigenthümlichkeiten hervor, welche uns dasselbe lieb gewinnen lassen; namentlich ist es der ganz eigenthümliche poetische Hauch, welcher das Ganze durchweht, dann der durchsichtige klare Styl und die Formengewandtheit. Es besteht dieses Trio (Es dur) aus drei Hauptsätzen, welche ununterbrochen aufeinander folgen. Den ersten Satz bildet ein Allegro con brio mit kurzer Einleitung, den zweiten ein Andante grazioso mit Verbindung einer Romanze, das Finale ein Allegro con spirito quasi presto. Reizend und anmuthig ist der zweite Satz, er vertritt mit der Romanze gleichsam den Charakter der früheren Menuett und den klagenden Gesang eines ruhigen Satzes. Am ausgebreitetsten und bedeutendsten ergeht sich Berwald in dem Finale, und es zeigen sich in demselben schon Spuren von jenen trefflichen und großen Eigenschaften, welche in den folgenden Werken zur vollen Geltung gelangen.

Das zweite Trio (F moll) greift etwas breiter als das vorige um sich. Die Gefühlsregungen, welche sich hier kund geben, sind ernster, umfassender, obgleich Naivität, Liebenswürdigkeit und Grazie zuweilen damit Hand in Hand gehen. Die äußere Form ebenfalls dreisätzig wie im ersten, ist doch in der Zusammenstellung von demselben sehr verschieden. Sie zeigt eine Introduction und ein Allegro molto, ein Larghetto und ein Scherzo, welches mit einer kurzen Repetition des Allegro molto abschließt. Lag in dem früheren Trio das Hauptgewicht in dem ersten und letzten Satze, so ruht hier die ganze Schwere im Larghetto. Es ist von schönem und tiefem Ausdrucke. Wenn überhaupt ein gutes Adagio das richtige Kennzeichen eines bedeutenden Talentes ist, so giebt Berwald in diesem Larghetto einen schönen Beweis davon. Trefflich ist die Wendung in dem letzten Satze, dem Scherzo, wo der Componist noch einmal höchst überraschend in die Introduction und die beiden Hauptthemen des ersten Satzes übergeht, und somit aus dem zarten, fast neckischen Charakter, welcher angeschlagen wurde, wieder zu dem Ernste, welcher der Hauptzug des ganzen Tonstückes ist, zurückkehrt. Ein derartiges Verfahren ist zwar schon dagewesen, allein meistens fehlt die richtige Veranlassung dazu. Wie aber Berwald gleich von vorn herein zu dieser Wendung den Grund legt, will ich noch kurz erwähnen. Durch sein oberstes Formenprincip, die ganze Gestalt ununterbrochen hervorgehen zu lassen, (das heißt, dieselbe nicht in drei Stücke zu zertheilen) greift er auch hier unaufhaltsam gleich aus dem ersten in den zweiten Satz über, umgeht aber dabei die in jenem gebräuchliche Repetition. Hierdurch entsteht für den Formenkenner eine Lücke, für den Feinfühlenden ein Mangel, welcher kaum zu verschmerzen ist. Nach dem tiefen Eindruck, welchen das Larghetto gemacht und dem heitern Spiel, welches das Scherzo entfaltet, tritt nun ganz unerwartet jenes längst Entbehrte hervor, so kernig, fest und befriedigend, daß man die vollste Genugthuung empfindet.

Geben auch diese beiden Trios den vollen Werth des Componisten noch nicht zu erkennen, so sind sie doch, da sie die einfachsten und leicht verständlichsten, vortrefflich geeignet, um sich in das Wesen der Berwald'schen Tonmuse einzuspielen. Mit dem nächsten, dem dritten Trio, wird es echten Musikern schon zur Pflicht werden, das größere Publicum damit bekannt zu machen.

(Fortsetzung folgt).

„Die Wallfahrt von Ploermel", von Meyerbeer.

Man erzählt sich, daß Heinrich Heine nach der ersten Aufführung der „Hugenotten" in Paris an die „Augsburger Allgemeine" eine vortreffliche Besprechung des Werks schickte. Wie erstaunte ein Freund, als er Heine vor der dritten Aufführung der Oper im Foyer des Theaters fand und auf Befragen die Antwort erhielt, er (Heine) habe die „Hugenotten" noch gar nicht gesehen! „Aber Sie haben doch das Werk vollständig besprochen!" — Das würde ich auch nicht gekonnt haben, hätte ich die Oper gesehen, entgegnete Heine. — Das sieht wie eine arge literarische Sünde aus und doch giebts Dinge genug, über die man ein vollständiges Urtheil haben kann, ohne daß man sie näher kennt. Es kann uns nicht einfallen, Heine nacheifern zu wollen, und noch weniger liegt es in unserer Absicht, mit den nachfolgenden Zeilen etwa gar eine Mystification zu beabsichtigen. Rund und frei sagen wirs heraus, wir haben der „Wallfahrt von Ploermel" nicht beigewohnt, nichts destoweniger glauben wir so vollständig unterrichtet zu sein, daß wir über das neuste Werk des Meisters ein Urtheil, wenn auch nur aus der Berliner Vogelperspective, abgeben können.

Das Erste, was wir aus all den Berichten deut-

scher (der überschwenglichen Auseinandersetzung M. Hartmann's in der „Kölnischen" gar nicht zu gedenken) und französischer Zeitungen geschöpft haben, ist die Gewißheit, daß die am ersten Abende gezeigte Begeisterung des Pariser Publicums und der Rausch verschiedener Schriftsteller und Musiker für den Werth der Oper, speciell für den musikgeschichtlichen Werth derselben, keinesweges Bürgschaft leistet. Was die Oper ist, ihrem wahren und eingebildeten Werthe nach, das werden erst Aufführungen in Deutschland kundgeben.

Sehen wir vom „Nordstern" ab, einer Oper, die sich mehr oder weniger nur als eine Umarbeitung des älteren „Feldlager in Schlesien" gab, so ist diese „Wallfahrt" die erste Oper, die Meyerbeer gleichsam als Antwort auf die von Rich. Wagner in seinem Werke „Oper und Drama" gemachten Deductionen veröffentlicht. Natürlich ist es interessant, auf die Frage einzugehen: hat Meyerbeer den Principienkampf, der auf musikalischem Gebiete dieses Jahrzehnt erfüllt, kalt an sich vorbeigehen lassen, oder hat er mehr oder weniger die Wahrheit von der Reformnothwendigkeit der Opernbühne erkannt? Hat er den Wagner'schen Principien irgend welche Concession gemacht, oder sucht er den Standpunct, den er so gern behaupten möchte, zu vertheidigen, den Standpunct eines musikalischen Despotismus, wie wir uns auszudrücken wagen.

Vielfach hat man bei dieser neusten Oper die Ausrufe gehört: das ist nicht mehr der Meyerbeer, der „Robert" und die „Hugenotten" geschrieben, das ist ein ganz anderer Meyerbeer, das ist das Werk eines Genius, das ist die sich selbst neugebärende Schöpferkraft eines Genies, die nur ein solches Meisterwerk hervorbringen kann! Uns kommt es natürlich nicht in den Sinn, irgend einem Hörer oder Kritiker das Recht bestreiten zu wollen, diese „Wallfahrt" für ein unvergängliches Meisterwerk, für Meyerbeer's chef-d'œuvre auszugeben. Wir nehmen auf Treu und Glauben an: diese neueste Oper ist in der That Meyerbeer's Meisterwerk. Damit können wir noch keineswegs der Ansicht huldigen: Meyerbeer sei in dieser seiner neuesten Oper ein ganz anderer, als in einer der früheren. Scheinbar, das mag sein. Denen, die von einem ganz anderen Meyerbeer sprechen, möchten wir entgegnen, daß sie Meyerbeer's innerstes Wesen wol noch gar nicht erfaßt haben, wenn sie meinen, er könne jemals ein anderer sein, als er gewesen, oder sich gar so umwandeln, daß von dem früheren Meyerbeer in dem neuesten Werke nichts zu finden.

Auf jene obenberührten Fragen, ob Meyerbeer den von Wagner aufgestellten Principien irgendwie Rechnung getragen, ob nicht, glauben wir sowol mit Ja wie mit Nein antworten zu können. Freilich ist das Ja ein sehr bedingtes, es soll nur die Einsicht kennzeichnen, die Meyerbeer im Laufe der Zeit von der Unzulänglichkeit seiner bisherigen Operntexte erlangt hat. Fragt man nach dem poetischen Gehalte seiner Libretti, so werden gewiß die enragirtesten Verehrer Meyerbeer's einräumen, daß sie verkehrt, theilweis närrisch sind. Das gilt vom „Robert" wie von den „Hugenotten", wie auch vom „Propheten". In der Handlung dieser Opern irgend welche poetische Idee finden zu wollen, kann nur dem raffinirtesten Gout beikommen. Nachdem sich Meyerbeer beim „Propheten" hinlänglich überzeugt hatte, daß diese in Musik gesetzten Haupt- und Staatsactionen, in denen eine total verschrumpfte Liebesaffaire gewöhnlich die Hauptrolle spielt, nimmermehr auf die Dauer befriedigen können, machte er einen letzten Versuch, das historische Genre ins Komische hinüberzuspielen. Wie ihm dies gelungen, hat der „Nordstern" gelehrt. Meyerbeer war mit dem Libretto des „Nordstern" an eine Grenze des Wunderlichen gelangt, über die er nicht hinausgehen konnte. Wie wäre es den nun aber, wenn statt des Wunderlichen einmal das Wunderbare betont würde! That denn Rich. Wagner etwas so Sonderbares, als er das Wunder betonte, daß man nicht auch einmal versuchshalber die Inspiration zur musikalischen Gestaltung in dieser Sphäre suchen sollte. Liegt denn nicht in dem Wunder die tiefste Poesie?! Und ist es denn nicht dem eigenen Vortheil am angemessensten, dem Werke von vornherein eine poetische Grundlage zu geben, als diese ledig und allein in der musikalischen Zuthat zu suchen. Unbestritten liegt ursprünglich im Stoffe der „Wallfahrt" weit mehr Poesie, als in irgend einem der frühern Meyerbeer'schen Stoffe. Meyerbeer wählte eine Legende, das ist der Punct, in dem er sich Wagner's Andeutungen wol zunutze gemacht hat. Und warum sollte das nicht anerkannt werden, selbst wenn wir diese Anerkennung im nächsten Augenblicke schon wieder durch das „nein, er hat doch die Andeutungen nicht richtig benutzt", wieder aufheben sollten. Denn die poetische Idee auf wirklich poetische Weise zu verwirklichen, ist nicht Meyerbeer's Sache. Das muß packen, das muß reißen, das muß absonderlich sein, das darf kein poesievolles Gedicht sein, das er in Musik gesetzt — also halt, und da steckt der ganze Meyerbeer, wie er leibt und lebt, das eigentlich Dramatische, die poesievolle Handlung ist abgethan, wenn der Vorhang aufgeht. Ja ja, das ist neu, das packt. Das Publicum wird gefesselt durch den Zauber des Vergangenen, und er wird nicht belästigt durch ein poesievolles Gedicht, das wol gar den Ruhm seiner Musik verdunkeln könnte. Da kommen nun die schon oft gehörten Phrasen, der Stoff sei entsetzlich dürftig, trotzalledem habe Meyerbeer ein Meisterwerk geschaffen. Wir sagen nicht trotz, sondern eben wegen der Dürftigkeit. Eben weil Meyerbeer nichts Dramatisches in Musik zu setzen hatte, eben deshalb wird die Musik nicht als Widerspruch mit der Handlung empfunden. Eben weil das Libretto nichts

als ein dürres Opernskelett, darum konnte Meyerbeer, wohin er schon seit Jahrzehnten neigte, seine Kunst ganz im Genre und im Detail aufgehen lassen. Decorateure und Maschinisten sind Meyerbeer's große Verbündete, Dichter, die ihm ein poesievoll ausgeführtes Sujet liefern könnten, seine entschiedenen Gegner.

Den großartigen Erfolg finden wir nicht unberechtigt. Nach allem, was da auf der Bühne der „komischen Oper" vor sich geht, hatte Meyerbeer die Absicht, das Publicum weniger zu erheben, als in Rausch zu versetzen. Das letztere ist unter Umständen unendlich leichter als das erstere. Und Meyerbeer hat letzteres vorgezogen. Wir stellen ganz einfach die Frage, wenn diese „Wallfahrt" als Ballet erschienen (und in der That ein trefflicher Balletstoff) ohne Meyerbeer'sche Musik mit irgend welchen Strauß'schen oder Lanner'schen Weisen, würde sie weniger gefallen, nicht vielleicht denselben Rausch erzielt haben? Wie gesagt, es ist dies eine Frage. Von der ominösen Ziege schweigen wir, sie kann dem Meister auf anderen Bühnen noch viel Aerger bereiten. Aber die Scene, in welcher Dinorah, die Heldin der Oper, nach einem Walzer mit ihrem Schatten tanzt (für uns Deutsche, nebenbei gesagt, ein durch Frau Birch-pfeifer in der „Grille" verbrauchter Effect) und als beste Pièce des Stücks geschildert wird, läßt sie nicht den Balletcharakter, das fragmentarische Durcheinander von anziehenden Situationen, deutlich genug durchschimmern? Vielleicht wäre das auch das Gerathenste, die Oper als Ballet mit Gesang oder Pantomime mit Gesang anzukündigen. Den Decorateuren und Maschinisten verkümmern wir keinesfalls den Ruhm. Meyerbeer kannte seine Pariser, als er ihnen Mühldorfer entgegenstellte. Was dieser große Mannheimer Decorateur und Maschinist namentlich in Mondscheinlandschaften zu leisten vermag, haben wir auf einer Provinzialbühne gesehen, wo Lortzing's „Undine", nachdem sie schon jahrelang auf dem Repertoire gewesen war, neueinstudirt und mit zwei Mühldorfer'schen Decorationen (freilich meisterhaften Decorationen) ausgestattet, in einer Wintersaison zwanzigmal, schreibe zwanzigmal gegeben werden konnte und nur der Decoration wegen wiederholt wurde.

Es kann uns natürlich nicht beifallen über den Werth der Meyerbeer'schen Musik in diesem neuesten Werke irgendwie absprechen zu wollen. Das scheint aus allem hervorzugehen, daß Meyerbeer alle seine Kunst auf neue und überraschende Klangeffecte concentrirte. Man wolle beachten, fast alle Pariser Kritiker sprechen nur von Chansons und Couplets der neuen Oper. Meyerbeer hat diesmal seinen Erfolg im Volksliede gefunden. Wenn er so weit geht, den Dudelsack auf effectvolle Weise durch das Fagott zu ersetzen, so ist das ein Experiment, das von verschiedenem Publicum auch verschieden aufgenommen werden möchte. Das Genre, das Detail, das Liedartige hat er besonders betont. Wir wissen ja, wie viel Anklang in Flotow's „Martha" das Lied der letzten Rose gefunden. Daß also auch Meyerbeer mit bretonischen Volksliedern ganz außerordentlich wirken kann, darf uns gar nicht überraschen. Aber etwas anderes ist es, ob ein Nacheinander von so und so vielen Situationen auf die Dauer den Rausch wie bei der ersten Aufführung wird hervorbringen können!

Es bietet sich die Frage: wie kommt Meyerbeer zu dieser Bevorzugung des Liedartigen?! Wir meinen, daß er in dieser Beziehung das Wesen der von ihm verfolgten Opernrichtung erkannt hat. Meyerbeer bekennt sich keineswegs zu den Principien Wagner's, was die Harmonie der Wort- und Musiksprache in der Oper betrifft. Da bleibt ihm denn nichts übrig, als fortwährend nach sogenanntem Neuen, Originellen, Pikanten zu streben, um durch den Reiz der Neuheit das erstorbene Interesse an dem gesungenen Opernunsinne wieder anzufachen. Die Oper der Gegenwart, wie sie außerhalb der Wagner'schen Kreise existirt, hat einen, vielleicht zwei Wege vor sich, auf denen sie ein Leben von so und so vielen Jahrzehnten fristen kann. Derjenige, den wir als den vielleicht zweiten bezeichnen, scheint dem Bewußtsein der Musiker fern zu liegen, vielleicht nur, weil er doch auch etwas Neues bietet, das als revolutionär erscheinen könnte. Es ist dies auf der Bühne der Fortschritt zur Programmmusik. Das „wie" würde uns hier zu weit führen. Wir müssen uns mit der Andeutung begnügen, daß sich den Anhängern des ausschließlich Classischen so, und nur so Gelegenheit bot, die Form, die strenge Form aufs beste zu wahren, besser wenigstens, als durch den Zwiespalt, der in fast allen Opern zwischen der Musik und den Worten des Textes besteht. Und wäre es denn etwas so Unerhörtes, auf die Worte des Textes ganz zu verzichten und in den Textbüchern den Inhalt der einzelnen Arien, Duette, Terzette u. s. w. nur umschreibend anzugeben! Der andere Weg indeß ist der naturgemäße, geschichtliche Verlauf der Oper, ein Weg, dem selbst Componisten wie Meyerbeer fast instinctartig folgen. Dieser Weg ist der schrittweis vorbereitete Untergang der Oper. Wenn es wahr ist, daß Meyerbeer, wie die Pariser wenigstens behaupten, mit seiner neusten Oper ein epochemachendes Werk geliefert hat (wir nehmen also sans façon an, diese „Wallfahrt" werde so eingreifend wirken, wie etwa der „Freischütz"), was hat er dann gethan? Doch nur einige von den Elementen mehr aufgenommen, die den Untergang der Oper in sich selbst, oder die Auflösung derselben im einfachen Liederspiele bedingen. Erfolge sind sicherlich durch die Verwerthung der einfachen Volkslieder in der Oper, sowie durch das bloß liederartige Arrangement der einzelnen Scenen noch viele zu erzielen. Das bestreiten wir nicht, wie wir auch Meyerbeer's Erfolg nicht im mindesten antasten. Aber man täusche sich ja nicht und gebe das für lebensfähige Elemente aus, was

entschieden Krankheitssymptom, zersetzendes Symptom der Oper ist. Daß einzelne Lieder mit all den Meyerbeer'schen Schnörkeln und Zuthaten verbrämt, mit all dem prickelnden Hautgout und sinnkitzelnden Raffinement der Meyerbeer'schen Muse zugerichtet, einen Taumel des Entzückens hervorrufen können, das touchirt den Kern der Sache gar nicht, daß es nämlich um so schlechter mit unserer Oper steht, je tiefer wir unsere Melodien aus dem Volke hervorholen, oder jemehr wir mit dem Bewußtsein kokettiren, volksthümliche Weisen anklingen zu lassen. Heinrich Emil.

Ferdinand Laub in St. Petersburg.

Aus dem Russischen des A. Séroff*).

St. Petersburg, März 1859. Unsere Fastensaison verspricht eine reiche Ernte und der Hauptschnitter, der musikalische Löwe des Tages, ist Ferdinand Laub. Der Name Laub war bei uns, zu denen die Ehrendiplome alle aus Paris kommen müssen, wenig bekannt. Ein Böhme von Geburt, ein Schüler des Prager Conservatoriums, ist Laub ein Glied der musikalischsten Völkerfamilie der Welt, der slavischen. Hr. Laub ist noch jung, sein Ruhm in Deutschland ist es nicht. Mit Deutschland erkennen wir in ihm einen der würdigsten Vertreter des allererst in unseren fortschreitenden Tagen errungenen, allgemeineren Verständnisses der Tonwunder Beethoven's aus dessen letzter Periode. Als Virtuose im vollsten Sinne des Wortes, der sein Instrument absolut beherrscht, alle technischen Schwierigkeiten hinter sich ließ, die Trophäen aller seiner Errungenschaften auf den Altar seines dem Schönen geweihten Lebensdienstes niederlegte, ist Laub gleich groß als Solist wie als Quartettist. Laub spielt**) Bach, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, ohne ein Kostverächter von Ernst, Vieuxtemps und anderer neuerer Geigencomponisten zu sein. Sein Streben geht dahin, jeden Tondichter im Geiste wiederzugeben; sein Repertoire kennt keine Grenzen, denn Laub spielt, nein, eignet sich alles auf den ersten Blick an, versenkt sich mit Liebe bis in den tiefsten Grund der Idee, und weiß dabei die höchste künstlerische Persönlichkeit zu wahren, indem er jeder Versuchung wiedersteht sich zu zeigen, mit Verlust für die künstlerische Aufgabe zu virtuosiren. Laub spielt sich auf die Höhe jeder Musikidee, er schafft die reale Erscheinung des in Notenschrift niedergelegten, von der entzückten Menschenseele ergriffenen Ideals einer gegebenen Instrumentaldichtung.

*) Die vor kurzem mitgetheilten „Musikalischen Plaudereien“ waren von einem anderen Correspondenten. D. Red.

**) Quel bête de mot (sagt Liszt in einem seiner vertrauten, genialen Briefe) que celui de jouer, à moins qu'on ne le prenne dans le sens du jeu des forces de la nature, de la effusion des énergies de l'âme.

Laub lebte in Wien, dann in Weimar. An letzterem Orte erfreute er sich der Theilnahme und Freundschaft eines der Flügelmänner des Fortschrittes neuerer Zeit, des als Mensch und Künstler gleich genialen Franz Liszt. Laub hat als königl. preuß. Kammervirtuose Aufenthalt in Berlin genommen, wo er, in Gemeinschaft mit einem der eminentesten Pianofortevirtuosen der Jetztzeit, mit H. v. Bülow, von dem wir Liszt sagen hörten „er sei sein Ruhm, und nicht sein Schüler“, Berlin in die unerschöpflichen, man darf sagen, überirdisch schönen, letzten Schöpfungen Beethoven's einweiht. Auch bei uns überwältigt jeder Tag die den fünf letzten Solosonaten und Quartetten noch hier und da gemachte Opposition. Wahrheit und Schönheit des Gedankens, der Form, wie man sie hier in beispiellosem Verein bewundert, mußten siegen. In dem neuen, trotz großer Lücken und einzelner, nachweisbar falscher Standpuncte dennoch in der Beethoven-Literatur höchst stehenden Buche des Hrn. Prof. Marx (Beethoven: Leben und Schaffen) wird Laub mit jenem anderen großen Violinvirtuosen dieser gewichtigen Art, mit Joachim in Hannover, als das Muster feinster, tiefst empfundener Ausführung auf der Geige, genannt.

Wir hörten Hrn. Laub, mit Hrn. Mortier de Fontaine, in der Violinsonate Beethoven's, Op. 96, (G dur) die den zartesten, duftigsten Blüthen der Eingebungen jenes Geni kolosses angehört; dann im C moll Trio von Mendelssohn, mit A. Rubinstein und H. Knecht, endlich in dem großen F dur Quartett von Beethoven (Op. 59) und in einem von Haydn. Die Beethoven'sche Doppelsonate nimmt die höchste Grazie, die feinste Delicatesse aller Nüancen musikalischen Vortrags in Anspruch; organische Bedingungen, welche so schön in's Leben traten, daß es schwer wäre, einem der beiden Virtuosen den ersten Platz anzuweisen, denn auch Hr. Mortier giebt die letzten Werke Beethoven's, in denen er sich eine Specialität erlesen hat, technisch vollkommen, mit innigstem Geistesverständniß. Beethoven vortragen, wie er vorgetragen sein will: die Auffassung dieser musikalischsten Musik, ist eine große, selten gelöste Aufgabe. Wer sich derselben ebenbürtig ausweist, der ist damit ein Künstler par excellence.

Im Mendelssohn'schen Trio stand der phänomenale Pianofortevirtuose A. Rubinstein, in unvergleichlichem Erfassen Mendelssohn'scher Intentionen, am ersten Platz. Diese Ausführung war großartig. Kein geringes Verdienst Hrn. Laub's ist es, sich den Anforderungen einer Instrumentaldichtung zu unterwerfen, nirgend in den Vordergrund zu treten, wo der Tondichter der Violinstimme einen Mittel- oder Hintergrund zuwies. Viele mit Recht berühmte Virtuosen wollen oder können sich nicht in dieser Weise bescheiden, und verletzen damit eine Hauptbedingung jeder echt künstlerischen Ausführung. Die Wesentlichkeit dieser conditio sina qua

non springt vor allem im Streichquartett in die Augen. Wie viel mehr außergewöhnliche Violinisten als außergewöhnliche Quartettisten! — Laub ist eine der glänzendsten Ausnahmen, die man erlebt hat. In dem großartigen Beethoven'schen Quartett (Op. 59 Nr. 1) das die Bravour, den Heroismus des Geigers ganz eigentlich herausfordert, erlaubte sich Laub auch auf keinen Tact ein Dominiren, wie das sogar noch Vieuxtemps begegnet. In dem majestätischen Schwung seiner ruhigen Bogenführung, in seinem kaum hörbaren, dennoch deutlichen pianissimo, in den leidenschaftlichen Ergüssen des Allegros, der phantastischen Nachdenklichkeit des Scherzos, dem tragischen Pathos des Adagio, dem zügellosen Spielreichthum des Finale, war nichts von Hrn. Laub, war nur durch Hrn. Laub in die Erscheinung getretene Beethoven'sche Musik, die Beethoven'sche Idee zu sehen.

So muß Beethoven gegeben werden! —

Als auf dieses Quartett, eine der mächtigsten Schöpfungen der mittleren Periode in Beethoven, ein Glied der kolossalen Quartettgruppe (Op. 59), welche unter den Quartetten den Platz einnimmt, den die „Eroica", die C moll- und Pastoral-Symphonie unter den Symphonien behaupten, ein Haydn folgte; da fürchtete ich, trotz meiner unbegrenzten Liebe für Haydn, daß der Eindruck bei so außerordentlich ungünstiger Nachbarschaft, nur ein schwacher sein würde.

Es kam anders. Anders durch das beneidenswerthe Talent Hrn. Laub's, die Style zu wechseln; jeder Tondichtung in das tiefste Innere zu schauen; frank und frei von der Tragödie zur Komödie, von einem Michel Angelo zu einem Greuze oder Teniers überzugehen; aus der höchsten Wolkenregion, wo die Phantasie eines Beethoven Wohnung macht, hinabzusteigen zu homerischer Herzenseinfalt, zu der Gemüthsheiterkeit, dem harmlosen Humor eines Haydn, des großen, in seiner Art unerreicht großen Haydn!

Welch' ein Vollgenuß dieses Haydn'sche Quartett ($^4/_4$ G dur). Die Apotheose der, Haydn'schen Stimmungen so verwandten, Tonalität von G dur. Das Violoncell exponirt ein ländlich naives Motiv; unbescholten, treuherzig, wie ein guter Böhme. Wie meisterhaft, wie interessant entwickelt sich dann der einfache Melodiegedanke, zu welchem Baume erstarkt dieses Körnchen der ersten musikalischen Eingebung. Das Adagio hat religiöse Stimmung, ist wie ein Abendgebet, im Ausdruck ruhiger Ergebung der Hymnen Haydn'scher Oratorien, hie und da ernster, majestätischer, dem unsterblichen, von Mozart geschaffenen Sarastro wahlverwandt. Das ganze Quartett ist ein wahres Schmuckkästchen musikalischer Juwelen! Dem seelenvollen Adagio folgt eine Menuett kindlicher Heiterkeit, ein Ausdruck, in dem Haydn keinen Nebenbuhler kennt. Das Lächeln kommt Einem nicht vom Munde; jede Ader pulsirt von Freude und Glück! Fern, fern bleiben hinter uns Kummer und Sorge! Im Trio der Menuett greifen Tanzmotive Platz, in der Art des Zauberglockenspiels Papageno's. Laub wandte hier reizende kleine Kunstgriffe an, die nicht in der Stimme stehen und Leute entzückten, die das Quartett an die 40 Jahre spielen. Man glaubte fürwahr die Tanzenden scharren zu hören! Laub äußerte bescheiden dem Beifallssturm gegenüber: das sei so eine kleine Tradition Schuppanzigh's, der bekanntlich Haydn'sche Quartette unter den Augen Haydn's, Beethoven'sche unter den Augen Beethoven's spielte. Laub war so zu sagen selbst in dem Quartett aufgegangen, ist er doch eine offene, treuherzige, gemüthlich einfache, zum Herzen gehende persönliche Erscheinung.

Und was soll man erst von dem Mendelssohn'schen Concert sagen, das uns Laub declamirt! — Eine Estrade verband die Bühne unseres großen Theaters mit den Lehnstühlen (Parterre). Einfach und sicher, sein Orchester hinter sich auf der Bühne, unter Anführung Karl Schuberth's, betrat Laub diese, wie in der Luft schwebende Brücke, und in den ungeheuren Kreis dieses drittgrößten, gewiß glänzendsten Theaters der Welt, sang er deutschen Gesang, liebte, träumte der Virtuose deutsch, männlich stark (keine Bonbons aus Paris!) natürlich, als lagere er im Schatten der heimischen Buche, lentus in umbra! — Ein Beifallsorkan folgte dem so romantisch sehnsüchtigen ersten Satze in E moll, ein stärkerer dem beschaulichen Adagio, der stärkste dem Tonfeuerwerke des Rondos (E dur). Einen Schatz hob St. Petersburg in Hrn. Laub; es wird ihn zu verwerthen suchen!

Nachschrift. Soeben circulirt die Affiche des zweiten Concerts, mit Beethoven's Violinconcert an der Spitze und, incredibile dictu, die Anzeige, daß in seinen vier Quartettabenden, im Benardaki'schen Saale, Hr. Laub vier der letzten Quartette Beethoven's, mit den HH. Schubert, Weickmann, Albrecht vortragen wird. Wir sind damit mit einem Schlag auf die höchste Musikliteratur-Staffel versetzt, und an das Licht der Oeffentlichkeit tritt, was ein Arcanum Weniger war.

Aus Weimar.

Virtuosenconcerte.

Es ist schon zu wiederholten Malen in d. Bl. erwähnt worden, daß wir noch keine stehenden Concerte mit großen Orchesteraufführungen besitzen, daß wir vielmehr größtentheils, außer einigen Concerten zum Besten des Hofcapell-Wittwenfonds, nur auf solche einheimischer oder fremder Virtuosen angewiesen sind. Selbstverständlich bieten alle diejenigen Concertaufführungen, bei welchen Liszt's künstlerische Intentionen maßgebend sind,

stets besonderes Interesse, so daß sie wol eine etwas ausgeführtere Besprechung verdienen, um so mehr, da in mehreren derselben junge vielversprechende Kräfte zum erstenmale vor die Oeffentlichkeit traten.

Der Reigen dieser Concerte wurde am 19. November vor. J. von unserem Concert-M. E. Singer eröffnet. Diese Soirée musicale wurde in bester Form durch Beethoven's Kreutzer-Sonate eingeleitet. Die Violinpartie führte Singer mit bekannter Meisterschaft aus. Die Clavierpartie hatte Hr. Bärmann, Sohn des rühmlich bekannten Clarinettenvirtuosen in München, übernommen. Er documentirte sich sowol bei genannter Tondichtung, als auch bei der Concertparaphrase über den „Sommernachtstraum" von Liszt als einen würdigen Schüler desselben. Wir hörten Hrn. Bärmann, der kurz darauf nach seiner Vaterstadt abging (ein willkommener Ersatz aus der Weimarer Schule für den nach Stuttgart berufenen D. Pruckner), öfter privatim in den verschiedensten Claviercompositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt ꝛc. und können nicht umhin, dem jungen liebenswürdigen Künstler ein günstiges Prognostikon zu stellen. — Concert-M. Singer trug außerdem die Othello-Phantasie von Ernst mit großer Vollendung vor. Schließlich erfreute er uns mit zwei eigenen Compositionen, einer reizenden Romanze und einem originellen Csárdás. — Einen Glanzpunct des Concertes bildete der Vortrag der Frau Pohl auf der Harfe. Wir hatten diese Künstlerin, die zugleich eine Zierde unserer Capelle ist, längere Zeit nicht öffentlich gehört, und wurden von der Meisterschaft, mit welcher sie eine der schwierigsten Compositionen von Parish Alvars executirte, wahrhaft überrascht. Jedenfalls dürfen wir die überaus fleißige Künstlerin zu den musikalisch tüchtigsten Harfenvirtuosinnen rechnen. Außerdem hörten wir einige Lieder von Schumann, Franz und Lassen durch unser Künstlerpaar, Herrn und Frau v. Milde. Einen besonderen Eindruck machte namentlich Lassen's Composition. Dieser junge Componist hat vor einiger Zeit ein Heft seiner trefflichen Lieder bei unserem fleißigen „Zukunfts-Verleger" Kühn erscheinen lassen, auf die wir hier angelegentlichst hinweisen. Bei dieser Gelegenheit wollen wir zugleich auf zwei andere Liederhefte (Op. 8) von L. Damrosch, die der Weimarer Schule alle Ehre machen, besonders aufmerksam machen.

Am 11. Januar 1859 veranstaltete Frau Sophie Pflughaupt ein sehr besuchtes Concert. Die erste Nummer: Andante und Variationen für zwei Pianos von R. Schumann, wollte trotz der guten Aufführung — das zweite Piano hatte ein talentvoller Schüler Liszt's, Hr. Nélissow aus Petersburg, übernommen — nicht recht zünden*); anders war es als die Concertgeberin Liszt's zweites Pianoforteconcert (A dur) in Begleitung eines zweiten Pianos (Hr. Nélissow) in wirklich meisterhafter Weise ausführte. Es gehört diese herrliche Tondichtung, durchweg getragen von einer edlen, lebensvollen Lyrik, gewiß zu Liszt's großartigsten Meisterleistungen und es konnte daher nicht fehlen, daß der Erfolg, ebenso wie damals, als wir das Werk mit großem Orchester durch H. v. Bronsart das erstemal hörten, ein durchgreifender war. Dabei können wir nicht umhin, der ungewöhnlichen technischen Bravour und seelischen Auffassung dieses Werkes unseren ganzen Beifall zu schenken. Hr. Nélissow, sowie Hr. Jungmann (ebenfalls fleißiger Schüler Liszt's), der die Begleitung der Lieder, welche Frau Knopp sehr gut vortrug, sowie das Accompagnement der Violinsoli — die anstatt des Hrn. Concert-M. Singer, Hr. Cramer aus Amsterdam gelungen ausführte — übernommen hatte, thaten zum Gelingen des Concertes redlich das Ihre. — In Hrn. Cramer, den Liszt in liebenswürdigster Weise einführte — das Publicum hatte Hrn. Singer erwartet — lernten wir einen viel versprechenden jungen Künstler kennen.

Am 1. Februar gab Hr. Ivan Nélissow, vor seiner Abreise nach Paris, ein Abschiedsconcert mit großem Orchester. Eingeleitet wurde der genußreiche Abend durch Beethoven's Coriolan-Ouverture, woran sich Ad. Henselt's Concert in F moll (Op. 16) schloß. Für diese selten gehörte, sehr schwierige Composition (wir hörten früher einmal durch Liszt's Meisterspiel das Andante), die der ebenso bescheidene als treffliche Künstler, der uns mehrfach an den zu früh entschlafenen trefflichen Julius Reubke erinnerte, so ausführte, daß gewiß der berühmte Petersburger Virtuos, der seine Clavierstudien früher leitete, seine Freude daran gehabt hätte, sind wir ihm besonders dankbar. Ebenso exact und eingehend trug Hr. Nélissow Liszt's brillante Propheten-Phantasie mit Begleitung des Orchesters (nach Liszt's effectvoller Bearbeitung) vor. Wenn der Concertgeber noch eine zeitlang seine Studien unter dem Weimarer Meister fortsetzt, dürfte er jedenfalls einer der vorzüglichsten Repräsentanten der Weimarischen Schule werden. Von den Gesängen, welche Frl. E. Genast vortrug, erntete Liszt's „Loreley" den entschiedensten Beifall. Hofmusikus Grün trug hierauf ein Rondo von Vieuxtemps ebenso wirksam als geschmackvoll vor. Die Leitung des Orchesters hatte H. Musik-Dir. Stör übernommen. Aus seiner trefflichen Musik zu Schiller's „Glocke" — die wir der Lindpaintner'schen Bearbeitung bei weitem vorziehen — hörten wir zwei interessante Nummern, Introduction und Hochzeitsmarsch.

Am 8. Februar hörten wir die Violinistin Rosa d'Or in einem eigenen Concerte. Sie spielte das sechste Concert von Beriot, das mit seinen veralteten Passagen und ärmlichem Inhalte wenig Eindruck machte. Mehr

*) Der Grund hiervon war jedenfalls nur in der nicht passenden Stellung dieses Stückes zu Anfang eines Concerts zu suchen.

Erfolg, wenn auch nicht einen entschiedenen, erzielte sie durch zwei Compositionen von Vieuxtemps: Reverie und Phantasiecaprice, von welchen sie das letztgenannte Werk am besten spielte. Es ist freilich eine eigene Sache, wenn man in Weimar als Violinspielerin auftreten will. Wenn man einen Joachim, dann Laub besaß und einen Singer besitzt, da werden unwillkürlich die Ansprüche an fremde Leistungen ziemlich gesteigert. Das Accompagnement hatte Hr. Horr, Schüler von Liszt, übernommen; er leitete das Concert ein durch eine vierhändige Ouverture von Erkel (zur Oper „Hunyadi László"), welche er mit Hrn. Robert Pflughaupt spielte. Letzterer Künstler, welcher soeben von einer Kunstreise zurückgekehrt war, trat für einen anderen Schüler von Liszt, Hrn. Sipoß, ein und spielte Beethoven's Cis moll-Sonate, von welcher namentlich der erste Satz, den er nach Liszt's origineller tief-innerlicher Auffassung wiedergab, lebhaften Beifall fand. In Liszt's Concertwalzer (über zwei Motive aus „Lucia" und „Parisina") hatte er hinreichend Gelegenheit, seine bedeutende Bravour zu entfalten. Frl. Baum (Schülerin von Milde) sang Lieder von Schumann, Schubert und Franz, die sich jedoch mehr für den Salon, als für's Concert geeignet hätten.

Am 22. März veranstaltete Hr. Carl Götze, Mitglied des Hof-Opernpersonals, ein Concert zum Besten armer Confirmanden unter Mitwirkung des Stadtmusikcorps und einiger Mitglieder der Oper und Capelle. Hr. Götze eröffnete die Aufführung mit einer „Ouverture charactéristique" eigener Composition. Schon vor einigen Jahren zu Jean Richard's (Pohl's) Lustspiel „Musikalische Leiden" geschrieben, verräth sie ungewöhnliches Talent, um so mehr, wenn man erwägt, daß der junge Componist, ein früherer Zögling des Weimarer Seminares, Autodidakt ist. Rühmend ist hierbei zu erwähnen, daß Liszt das Vorwärtsstreben des begabten jungen Mannes in bekannter höchst freundlicher Weise unterstützt hat. Den Mittel- und Höhepunct des Concertes bildeten zwei Compositionen von Liszt; der Chor der Schnitter aus Herder's „Prometheus" mußte wiederholt werden, eine Erscheinung, die früher schon bei allen Aufführungen des ganzen Werkes unter des Meisters Leitung an der Tagesordnung war. Blieb schon bei der heutigen Aufführung in Bezug auf poetische Auffassung und seine Klangwirkung einiges zu wünschen übrig, was ganz natürlich war, da Hrn. Götze nur sehr untergeordnete orchestrale Kräfte zu Gebote standen, so bestätigte sich doch von neuem die unverwüstliche Wirkung dieser höchst anmuthigen und reizenden Composition. Auch eine neue Manuscriptcomposition „Künstler-Festzug" (erscheint in Partitur im Laufe dieses Sommers bei Kühn in Weimar) von Liszt hatte bedeutenden Erfolg. Der Componist hat darin zwei schwungvolle Motive aus seiner Künstlercantate und der symphonischen Dichtung „Die Ideale" bearbeitet. Hr. Hofmusikus Weißenborn spielte Adagio und Rondo für Violine von Beriot recht gelungen. Hr. Kammermusikus Ahrens, eines der tüchtigsten Glieder unserer Hofcapelle, excellirte in Concertvariationen über Themen aus „Norma" für Contrabaß. Hatte auch die Composition an und für sich wenig Interesse, so lernten wir doch die seltene Virtuosität des Hrn. Ahrens auf seinem schwierigen Instrumente von neuem kennen. Der Hoftheaterchor führte noch aus: Chor der Friedensboten aus „Rienzi" von Wagner, und ein Quintett für Männerstimmen von C. Götze, das wir freilich lieber mit Liszt's Tritonenchor aus „Prometheus" — ursprünglich zur Aufführung bestimmt — vertauscht hätten. Frl. Wolf debutirte mit Beethoven's hier noch nie gehörter Scene und Arie: „Ah perfido" in sehr anerkennenswerther Weise, das Solo im Chor der Friedensboten sang sie ganz vortrefflich. — Durch Veranstaltung und Leitung dieses Concertes bewährte sich Hr. C. Götze als tüchtigen Musiker und gewandten Dirigenten. A. W. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz

Leipzig. Sebastian Bach's hohe Messe*). Nächst den beiden vor kurzem stattgehabten Aufführungen des „Manfred" von Schumann bildete die Sonntag, den 10. April d. J. seitens des Riedel'schen Vereines in der Thomaskirche veranstaltete Aufführung der hohen Messe von Joh. Seb. Bach (H moll) das seit Jahren unstreitig bedeutendste Ereigniß im regen, vielbewegten Musikleben Leipzigs. Nur Einzelnen aus der großen Versammlung der Zuhörenden mochte das Werk durch eine derartige Aufführung, Wenigen von ihnen durch das Studium der Partitur bereits bekannt geworden sein; dem weitaus größten Theile des Publicums war es neu, da dieser bisher hier noch nie Gelegenheit gehabt hatte, es kennen zu lernen. Die Erwartungen desselben waren die gespanntesten; durch die zeither alljährlich wiederholten Aufführungen der Matthäuspassion hatte sich dem hiesigen Publicum die Größe Bach's fest genug eingeprägt, als daß es dem ihm neuen Werke nicht mit Empfänglichkeit und dem Glauben an dessen hohe Bedeutung entgegengekommen wäre. Die Vorausbedingungen für eine erfolgreiche Aufnahme der Tonschöpfung standen demnach günstig; nur war zu befürchten, daß man, von der Passion auf die Messe schließ.nd, hier eine ähnliche abwech-

*) Bei obiger Aufführung wurden zum erstenmale die vom Musik-Dir. Riedel herausgegebenen, im Verlag von C. F. Kahnt erschienenen Stimmen benutzt. Der Herausgeber hat bei dieser Gelegenheit eine über Chorgesang sich verbreitende treffliche, Neues enthaltende Einleitung geschrieben, die wir demnächst zum Abdruck bringen werden. D. Red.

selnde Folge von dramatischen Chorsätzen, Recitativen, Arien und namentlich Chorälen, somit auch eine ähnliche Art der Wirkung wie dort erwarten und sich dadurch auf einen Standpunct stellen würde, welcher dem richtigen Erfassen des Werkes hinderlich gewesen wäre. Wir wollen nicht entscheiden, ob und inwieweit sich nach dieser ersten Aufführung die gehegten Erwartungen erfüllt haben, namentlich ob man bereits dahin gelangt sei, die Messe von gleich hohem Range als die Passion anzuerkennen: doch das dürfen wir mit Genugthuung berichten, daß man die Ueberzeugung von der Erhabenheit dieses Werkes davongetragen und entschieden der unbezwinglichen Macht desselben von Stund an sich zugewendet hat. — Gedankt sei dieser Erfolg zunächst den Erläuterungen, die dem Programm behufs richtiger Auffassung des Werkes beigegeben waren; sie trafen mit ihrer Schlichtheit das Rechte, um dem Laien das Bewußtsein von Ursache und Wirkung, überhaupt dasjenige künstlerische Verständniß zu vermitteln, ohne welches Ausübenden wie Hörenden der Segen der Kunst nie wahrhaft entsprießen kann. Gedankt sei der Erfolg auch den deutschen Textworten, die statt der lateinischen für diese erste Aufführung genommen waren; sie trugen sicher zu jenem Verständniß wesentlich und um so eher bei, als sie, an sich gut gewählt, mit aller wünschenswerthen Rücksicht auf das tonliche Element untergelegt waren. Gedankt endlich und hauptsächlich sei der Erfolg der Ausführung selbst, mit welcher der Verein, in sich jeder- und allerseits aufs sorgfältigste dazu vorbereitet, die Lösung einer der schwierigsten Aufgaben für die ausführende Kunst fürwahr glänzend vollbracht hat. — Ich, der bescheidene Referent, würde umsonst versuchen, in diesem Berichte den Eindruck, wie ich ihn von einem Satze nach dem andern empfangen habe, für Diejenigen, welche das Werk nicht kennen, durch Worte entsprechend wiederzugeben. Ich selbst hörte es zum erstenmale; es wurde mir, je mehr und weiter es sich entfaltete, recht eigentlich ein großes persönliches Erlebniß, derart ich meinerseits wenige aufzuweisen vermag. Seitdem diese Schöpfung zugänglich geworden, habe ich mich in sie nach jeder Seite hin, der musikalischen wie ideellen, immer mehr und inniger einzuleben getrachtet. Das meiste hat sich mir durch die Ausführung so verwirklicht, als ich es aufgenommen, — geahnt, erfaßt, erkannt hatte. Vor dem Gesammteindruck, der Summe alles des Hohen und Hehren, welches die einzelnen Sätze bieten, war mir, der Leser verzeihe, fast bange wie vor einem Zuviel, das zuletzt mehr lastend und drückend als erleichternd und aufrichtend das einzelne Menschenherz berühren würde. Hierin habe ich mich getäuscht. — Denn selbst nach den anerkannt unvergleichlichen „Höhepuncten" des Et incarnatus est, Crucifixus und Et resurrexit ward die immerwährende Steigerung von Anfang her noch fort- und fortgesetzt; und wenn auch der Eindruck des Crucifixus, das durch seinen steten, zuletzt wahrhaft ängstigenden Baßgang zu furchtbarer Demüthigung das Gewissen weckte, nicht durch das doch so schwungvolle und hochaufstrebende Et resurrexit, auch nicht durch das doch so freudestrahlende und siegverkündende Et expecto durchaus hinweggehoben wurde, so vermochte dann doch das Sanctus die Seele weit über die Schranken der Endlichkeit wieder zu erheben und zu freudigem Aufleben, als sei alles gesühnt, derweise anzufachen, daß sie unmittelbar selbst Theil nahm mit ihrem ganzen Sein und Leben an jenem geweihten Hymnus, welchen hier die himmlischen Heerschaaren, so erschien mirs, der ewigen Gottheit zum Preis ins unbegrenzte All hinaus erklingen ließen. Danach war für mich der Gesammteindruck des Ganzen abgeschlossen: was vor dem Sanctus war, bereitete vor, machte empfänglich, befähigte, weihte die Seele mit diesem äußersten Aufschwunge, mit dessen Erreichen nach meinem Dafürhalten das höchste und letzte Problem aller Kunst sich löset. Diesen Eindruck hatte ich so allerdings durch das Lesen der Partitur allein nicht gewonnen. Was nach dem Sanctus folgte, das achtstimmige Osanna, das ganze Agnus Dei, erschien mir nicht als mit dem eben Vorhergegangenen auf gleicher Höhe stehend; nicht daß der gehabte außerordentliche Eindruck dadurch abgeschwächt worden wäre, — im Gegentheil, dieser fand darin Gelegenheit zu wohlthuendem Verlauf und Aushall, — sondern das Endziel der Tonschöpfung an sich war schon erreicht und daher ein Darüberhinausgehen nicht mehr möglich. — Von den einzelnen Sätzen als solchen traf die Wirkung, wie erwähnt, meist mit der von mir früher gewonnenen Erfassung zusammen. Namentlich erinnere ich mich in dieser Hinsicht des klagenden, kindlich-fromm schmeichelnden Qui tollis, des zarten, geheimnißvoll umschleierten Et incarnatus est, des so zuversichtlich sprechenden, wundervoll modulirenden Confiteor; des ersten Kyrie in seinem hehren Ernste, des zweiten in seinem noch stärkeren und eindringlicheren Flehen; des Et in terra pax, so vermittelnd sich gebend. — Beim Gratias und ersten Credo dachte ich mir das Tempo etwas mäßiger, als es Riedel nahm, bezüglich des ersteren sowie zuletzt beim Dona nobis, das freilich schon des Textes wegen größere Ruhe bedingte; ob dieß die Ursache war, daß mir das Tongewebe dieser Sätze weniger licht vorkam, als ich gehofft hatte, will ich nicht behaupten: für solche wunderbare Verflechtung der Stimmen, solche überreich im festesten Zusammenfug sich aufthürmende Polyphonie dürfte wol kaum dem gebildetsten Ohr ein erstes und zweites Hören zu vollständig klarem Erfassen hinreichen. — Die Baßarie mit den beiden Fagotten und Horn Quoniam blieb mir in ihrer Wirkung zweifelhaft; war auch der Hornbläser anfangs etwas schwankend, so wurde doch später, wo sich derselbe ganz wacker machte, die äußere Klangfärbung wenig gebessert und angemessener dem Texte sich erweisend; ich halte hier die Frage offen, ob Bach seiner Zeit durch die Orgel dabei wesentlich Einfluß ausgeübt haben mochte, und ob es nicht geeignet sei, die Fagotte durch Violoncelle zu ersetzen oder stellenweise zu unterstützen, — eine Principfrage, die sich durch Versuche in dieser Hinsicht entscheiden lassen dürfte. Hierbei sei erwähnt, daß der Cantus firmus des Tenor im Confiteor gegen die Vorschrift der Partitur durch Posaunenklang verstärkt war; hier fragt sich gleichfalls, ob der vocale Charakter nicht reiner erhalten worden wäre, wenn dies nicht geschah, sondern die betreffende Melodie lieber durch einige Dutzend Stimmen mehr vertreten wurde, — eine weitere Principfrage, die sich mir stets auch bei der hierorts üblichen Posaunenverstärkung des Chorals im Anfangschor der Matthäuspassion aufgedrängt hat: aber man wird den Einwand gelten lassen müssen, daß eine so beträchtliche Anzahl Stimmen, um diesen Melodien entschieden das Uebergewicht zu verschaffen, schwerlich verfügbar zu machen sei. Doch dies beiläufig. — Die Duetten und Arien habe ich, zu sehr immer von den herrlichen Chorsätzen in Anspruch genommen, diesmal nicht mit ganzer Aufmerksamkeit verfolgt; sie waren, um die festgesetzten Zeitgrenzen der Aufführung innezuhalten, theilweise gekürzt. Bedeutungsvoll erschienen sie mir alle, und je mehr ich die Erinnerung an ihre Ausführung durch die Partitur mir wachrufe, um so deutlicher giebt sich mir auch ihr Werth kund. Namentlich die beiden Altarien Qui sedes und Agnus Dei, die Tenorarie Benedictus und das Duett Et in unum Deum dürfen unbedingt als Perlenschmuck des Werkes zu betrachten sein. — An der Ausführung betheiligten sich ungefähr 160—170 Sänger und 30 Instrumentisten. Frau Dr. Rectam sang die Sopran-, Frl. Hinkel die Altsoli; die männlichen Solostimmen waren durch die Pögner'sche Schule vertreten: der tiefe Baß durch Hrn. Pögner selbst, Bariton durch Hrn. Scharfe, Tenor durch Hrn. Wiedemann. Das Herfurth'sche Orchester, verstärkt durch einen Theil des Riede'schen Musikcorps und andere tüchtige Kräfte, hatte die Begleitung übernommen. Beseelt von Einem Geiste wirkten sie Alle vortrefflich zusammen: wie hätte sonst die schließlich vollbrachte That so wohlgelungen sein können! Ich gehe absichtlich nicht ins Einzelne der Ausführung ein, weil ich sonst zu weitschweifig werden und am Ende doch nur die Aufmerksamkeit meines Hörens darlegen würde. Aber ich habe für Pflicht erachtet, mich nach der Solotrompete und Soloboboe besonders zu erkundigen, nicht um denen, die sie bliesen, wol aber um Musikinstituten einen Dienst zu erweisen: gute Bläser sind jetzt gesucht, deßhalb seien sie jenen, Hr. Reichelt bezüg-

lich der Trompete, Hr. Blaß bezüglich der Hoboe, als gut geschulte, firme Künstler bestens empfohlen. Noch auch ein freundliches Gedenken der Soloviolinе durch Hrn. Haubold, ein Dankeswort Hrn. Arrey v. Dommer, welcher die Orgelstimme ausgesetzt und in der Art, wie er dies gethan, sich von neuem als ein glücklich begabter, edlen Strebungen sich hingebender Künstler erfolgreich bethätigt hat; namentlich im Et resurrexit athmete die Orgel schöpferische Kraft: ich wollte wol, diese Stelle würde veröffentlicht. — Ich schließe mit Hauptmann's goldenem Worte: „Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschließlich da, sondern für den Menschen." Diese Wahrheit wird sich auch diesmal vielen der Hörer erschlossen haben. Nicht ausschließlich den Künstlern und Kunstkennern gegenüber hat sich der Riedel'sche Verein großes Verdienst erworben, indem er solch Höchstem der Kunst, wie Bach's erhabene Schöpfung ist, sich widmete: vor allen hat er den Menschen gedient. Dies meine feste Ueberzeugung! — ff —

Leipzig. Die erste der diesjährigen Hauptprüfungen am Conservatorium der Musik erstreckte sich in der üblichen Weise über die Fächer des Clavier-, Violin- und Violoncellospiels, des Sologesanges und der Composition. Unter den Clavierspielern nahm Hr. Gustav Müller aus Stolzenhagen mit dem ersten Satze des pathetischen Concertes von Moscheles den ersten Rang ein. Hr. Johannes Möller aus Wilster spielte Mendelssohn's G moll-Concert, abgesehen von dem freilich unverschuldet übereilten Tempo war seine Leistung ebenfalls vielseitig gelungen. Die Vorträge der Damen Diana Ashton aus Durham (Beethoven's G dur-Concert, 1. Satz) und Friederike Lucca aus Prag (Weber's Concertstück) bewiesen ebenfalls sehr lobenswerthe Eigenschaften ihrer Kunstbildung. Als Violinspieler traten auf die HH. Simon Jacobsohn aus Mitau (Adagio und Rondo aus dem fünften Concert von Molique), Julius Roch aus Warschau (Concert von Paganini, Nr. 1, erster Satz) und Joh. N. Rauch aus Dießenhofen (Introd. und Variat. von David); das Violoncello war durch Hrn. Friedrich Hilpert aus Nürnberg (Phantasie über ungarische Lieder von Fr. Grützmacher) vertreten. Das Gesammtresultat über die Leistungen fiel auch in diesem Zweige für Schüler und Lehrer gleich günstig aus. Als Sängerinnen hörten wir die Damen Marie Büschgen aus Cassel („Höre Israel" aus Elias) und Johanna van Baernewyck aus Pirmont (Recitativ und Arie aus „Hans Heiling"). Wenn letztere neben schönen natürlichen Mitteln auch eine bereits weiter vorgeschrittene Ausbildung an den Tag legte, so war doch auch das Debut von Frl. Büschgen derart, daß wir für ihre Zukunft die besten Hoffnungen haben. Das Fach der Composition war durch eine Ouverture und Chor „Groß ist der Herr" von John Francis Barnett aus London repräsentirt. Die Arbeit legte Zeugniß von einer soliden musikalischen Durchbildung ab. Der Componist hat eine geübte Hand in thematischer und contrapunctischer Gestaltung bewiesen; zu höherer dichterischer Bedeutung erhebt sich jedoch die vorgeführte Probe nicht.

In Königsberg werden im Laufe dieses Jahres nicht weniger als drei Musikfeste stattfinden: das Händelfest der Akademie, das Sängerfest und ein Musikfest der Philharmonischen Gesellschaft. Da das Händelfest an dieses Jahr gebunden ist, so wäre wol zu erwarten gewesen, daß die übrigen Vereine aus Achtung vor Händel für dieses Mal zurückgeblieben wären, statt das Interesse an dem Erinnerungsfeste zu schwächen. Doch hört man sogar von einem Vereine, es sei gerade dies (das Interesse zu schwächen) ein Grund gewesen, selber „auch" ein Musikfest zu veranstalten! weil dies aber ein allzu wenig edles (man könnte sagen niederes) Motiv zu einem Musikfeste wäre, möchte man an der Wahrheit des Gerüchts gerne zweifeln. — Der Pianist Anton Door gab drei gutbesuchte Concerte, in welchen er vielen Beifall fand. Hr. Door spielt in Hummel's Art (gleichsam vergrößert für die jetzige Pianofortemechanik) und macht sich durch den guten Vortrag guter Werke, auch Schumann's, um die Kunst verdient. Vergleiche, die man mit Door und Bülow angestellt, halten wir für sinnlos, und der erstere selber thut dies wol mit uns, den die Sphäre und Auffassung Door's bewegt sich in einem engern Bereiche, worin er aber gediegen und im besten Sinne wirkungsvoll ist. — Die Akademie giebt die Jahreszeiten. Andere Concerte von weniger Bedeutung fanden statt. „Lohengrin" scheint eine schwere Geburt für unser Theater zu sein: er soll immer heraus, kann aber noch nicht — oder besser, wird noch nicht gekonnt.

Altenburg. In dem 4. Abonnementconcert am 29. März kamen die „Eroica" und die Oberon-Ouverture zur Aufführung. Frl. Dannemann aus Elberfeld sang Arien aus der „Schöpfung" und „Figaro", nebst Liedern von Schubert und Mendelssohn. Ihr einfacher und sinniger Vortrag, sowie ihre frische Stimme verschafften ihr einen so günstigen Erfolg, daß sie zum Schluß noch ein Lied zugeben mußte. Hr. Hoforganist Reichardt endlich spielte „Oberon's Zauberhorn" von Hummel und Schlummerlied und Toccate dramatique eigener Composition mit vollkommener Beherrschung des Instrumentes. — Gleichzeitig erwähnen wir hier einer Aufführung des „Soldatenleben" von Julius Otto durch den Militärgesangverein unter Leitung des Hrn Wolfermann. Die Composition ist in der bekannten Weise der vielgesungenen Liedercyclen Otto's mit verbindender Declamation gehalten, nnd fand Beifall. — Im Stadttheater kam die Oper unseres städtischen Musik-Dir. C. G. Müller „Oleandro" zweimal in schneller Folge zur Aufführung und erfreute sich einer lebhaft günstigen Aufnahme. Der Componist wurde wiederholt gerufen. — Der Musikdirector unserer Schauspielergesellschaft, Hr. L. Saar gab in vergangener Woche ebenfalls ein Concert, in welchem er Mendelssohn's Clavierconcert in G moll, sowie Salonstücke von Henselt, Ch. Mayer und eigener Composition vortrug.

Schwerin, im März 1859. Je seltener man hier Gelegenheit hat, größere selbständige Compositionen auf der Orgel vortragen zu hören, desto mehr muß man das uneigennützige Streben des Hrn. F. Burmeister anerkennen, der die Resultate seines eifrigen Weiterstrebens auf diesem Instrumente von Zeit zu Zeit hiesigen Musikfreunden zugute kommen läßt. Am 5. d. M. trug Hr. Burmeister auf der Orgel der Domkirche die höchst wirkungsvolle Phantasie von Liszt über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" aus dem „Propheten" vor. Durch alle Theile der Phantasie, das Allegro, das Adagio und das Finale mit Fuge und Choral zieht sich die charakteristische Melodie in mannigfaltigster kunstvoller Behandlung hindurch. Man erkennt den bedeutenden Componisten überall, am meisten vielleicht in dem originellen Adagio. Zum Schluß spielte Hr. Burmeister noch ein Musterstück von dem Altmeister Bach: Toccata und Fuge in D moll.

Zittau, Anfang April Ueber die hiesigen musikalischen Vorgänge gelangt selten ein Wort in die Oeffentlichkeit und leider ist die Veranlassung dazu ebenso selten. Die Geburtsstadt Marschner's, der Bildungsort Fr. Schneider's hat in früheren Jahrzehnten musikalische Leistungen und Bestrebungen gesehen, die indeß nur auf einzelnen Persönlichkeiten beruhten. Seit diese nicht mehr existiren, gehört auch Zittau, trotz vieler Bildungselemente und Mittel, zu den musikalisch unbedeutendsten Städten. Jede Möglichkeit für etwas Besseres war bis vor kurzem noch durch eine ganze Anzahl kleiner Gesangvereine abgeschnitten, deren wichtigste sich denn erst gegen Mitte des vorigen Jahres zu einem Verein „Orpheus" unter Leitung des Musik-Dir. Albrecht zusammengefunden haben. Doch hat sich auch dieser neue Verein erst mit ein oder zwei kleinen Aufführungen bethätigt, ein projectirtes großes Kirchenconcert (Mendelssohn's „Elias") mußte wegen Ungunst der Witterungsverhältnisse bis auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben werden. Auch über eine hier abzuhaltende Gedächtnißfeier Händel's, an welcher die musikalischen Kräfte der Nachbarstädte (Görlitz, Löbau, Bautzen) theilzunehmen haben

würden, hat man sich noch nicht geeinigt. — Einigen Ersatz für die mangelnden Leistungen des „Orpheus“ und die überdilettantischen in den „Reunions“ der „Societät“, bot die Operngesellschaft des Hrn. Director Meinhardt, die drei Monate im hiesigen neurestaurirten, gut geheizten und beleuchteten Stadttheater sehr besuchte Vorstellungen gab, und neben den Mozart'schen Opern („Don Juan“, „Zauberflöte“, „Entführung“ und „Figaros Hochzeit“,) Marschner's „Vampyr“, Mehül's „Jacob und seine Söhne“, Meyerbeer's „Robert“, Rossini's „Barbier“ und einige französische und italienische Werke leichtern Schlages brachte. Noch mehr aber wurden die hiesigen Freunde guter Musik durch Person und Leistungen des zeitweiligen Musik-Dir. dieser Gesellschaft Hrn. Otto Singer's erfreut. Der junge Dirigent zählt zu den talentvollsten und besten Künstlern, die dem Leipziger Conservatorium und dem dortigen Musikleben ihre Bildung verdanken und erwies sich hier als einen ebenso geistvollen und brillanten Clavierspieler, wie als vielversprechenden Componisten. Schon in einem Concert der „Societät“ fand sein Vortrag des Moscheles'schen G moll-Concertes rauschenden Beifall. Gegen den Schluß der Saison veranstaltete Hr. Singer ein eigenes Concert, in dem er Beethoven's C dur und die Kreuzer Sonate (unterstützt von einem trefflichen Violinisten,) Liszt's herrliches Arrangement des Wagner'schen „Tannhäusermarsches“ und „Variationen für zwei Flügel“ eigner Composition vorführte. Ein zahlreiches Auditorium belohnte die trefflichen Leistungen des jungen Künstlers, und die gehobene Stimmung, in welcher das Publicum bei allen Piecen blieb, bewiesen demselben, daß er bei jeder Wiederkehr auf eine freundliche Erinnerung und Theilnahme rechnen darf.

Glückstadt. Das hiesige Musikinstitut von Frl. Lina Ramann, welches in d. Bl. mehrfach bereits erwähnt worden, und diese Aufmerksamkeit wegen seiner trefflichen, auf wahre Kunstbildung abzielenden Richtung in der That verdient, hat gegenwärtig in seinen regelmäßigen Matinéen auch den Anfang gemacht, die hier am Orte und in der Umgebung noch ganz unbekannte neuere Musik vorzuführen. Stücke von Schumann, Lieder von demselben, von Wagner (Tannhäuser-Ouverture u. a.), von Liszt („Orpheus“, „Préludes“), neben Werken von Mozart, Beethoven, Hummel u. a. Meistern sind wechselsweise am Clavier zu Gehör gebracht worden. Unter Mitwirkung des Concert-M. Hermann Ballin aus Hamburg kamen auch Ensemblesätze aus Kammermusikwerken und Arrangements für mehrere Instrumente zur Aufführung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Marie Mösner gab in Cöln vor ihrer Abreise nach London eine Soirée im Hotel Disch. Die Sängerin Frl. Hasselt-Barth, und die HH. Capell-M. Hiller und Concert-M. v. Königslöw wirkten darin mit.

Frau Leisinger, die erste dramatische Sängerin in Stuttgart, hat eine mehrjährige Verlängerung ihres Engagements bei dieser Bühne abgeschlossen.

Der Baritonist Beck aus Wien befindet sich zu Gastspielen in Cöln.

Capell-M. Bott aus Meiningen spielte mit großem Beifall im neunten Abonnementconcert zu Bremen.

Ander aus Wien beginnt am 26. April einen Gastrollencyclus in Berlin mit „Lohengrin“.

Musikfeste, Aufführungen. Die Charwoche mit ihren herkömmlichen Oratorienaufführungen zeigt in diesem Jahre, wie vorauszusehen war, eine vorzügliche Berücksichtigung von Händel's Werken. Auch in kleineren Städten läßt man es sich angelegen sein, die hundertjährige Todtenfeier Händel's zu begehen. So führt Cantor Eckhardt in Freiberg den „Samson“, Musik-Dir. Hartmann in Meißen den „Jephta“ auf.

Neue und neueinstudirte Opern. In Wiesbaden kam Ende März die früher auch schon in Nürnberg gegebene Oper „Carlo Rosa“ von Bernhard Scholz zur ersten Aufführung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Liszt hat in diesen Tagen vom Kaiser von Oesterreich in Anerkennung seiner Verdienste um die Tonkunst den Orden der eisernen Krone dritter Classe erhalten.

J. Rosenhain in Frankfurt hat vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Dem Großherzogl. Hofcapell-M. Georg Aloys Schmitt, Sohn des in Frankfurt a. M. lebenden Tonsetzers, wurde dieser Tage von dem Großherzog von Mecklenburg-Schwerin, nebst einem verbindlichen Cabinetschreiben, als Anerkennung seiner Verdienste um die musikalische Geschmacksrichtung des Schweriner Publicums eine Diamant-Vorstecknadel als Ehrengeschenk zu Theil.

Robert Franz hat für die Zueignung seines Op. 33, sechs Lieder von Goethe, von der Frau Prinzessin von Preußen eine kostbare Tuchnadel erhalten.

Vermischtes.

In einer, infolge des in Nr. 15 enthaltenenen Aufsatzes „Ein still Wirkender“ von L. K. an uns ergangenen Zuschrift, lehnt Hr. Jos. Proksch irgend einen Antheil an dem Ruhme Alexander Dreyschock's, als seines Schülers, den Hr. L. K. auch vorbehältlich mit einem hinzugefügten Fragezeichen versehen hatte, bescheiden ab, giebt aber zugleich neben den dort genannten vorzüglichen Schülern noch einige Namen, welche er dieser Auszeichnung ebenfalls für würdig hält: Friedrich Smetana, Musik-Dir. in Gothenburg, Jean Kunz, Pianist in Petersburg, Franz Kavan, Franz Bendel, gegenwärtig bei Liszt in Weimar, Jac. Neustadt, Clavierlehrer in New York, Pius Richter, Clavierlehrer in Wien, Joh. Buwa, Musik-Dir. in Graz u. a. m.

Der Stadtrath zu Dresden hat für das Weber-Denkmal einen Beitrag von 1000 Thlr. bewilligt.

Tonkünstler-Versammlung. Als eine Erweiterung des bereits mitgetheilten Festprogrammes können wir heute die angenehme Nachricht veröffentlichen, daß die Direction des hiesigen Stadttheaters die Absicht hat, am Vorabende der Versammlung (31. Mai) **Schumann's „Genoveva“**, und am letzten Tage (4. Juni) **„Manfred“** als theatralische Aufführung in Scene gehen zu lassen. — Weiter wurde ein Vortrag von Dr. Adolf Stern angemeldet, über die Beziehungen der Poesie zur Musik; die specielle Fassung des Themas wird uns noch mitgetheilt werden. — Gedruckte Einladungen haben wir bereits angefangen zu versenden, doch wollen wir zur Vermeidung von Mißverständnissen bemerken, daß für Solche, mit denen wir bereits mehrfach correspondirt, und die ihr Erscheinen mit Sicherheit angemeldet haben, eine nochmalige Einladung nicht für nothwendig gehalten wurde.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. | Nr. 18. | Den 29. April 1859.

Inhalt: Werke von Franz Berwald (Fortsetzung). — Recension: Leopold Lenz, Op. 44. — Aus Stuttgart. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Beethoven's „Missa solennis". — Kleine Zeitung: Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Werke von Franz Berwald.

Trio Nr. 1. für Piano, Violine und Violoncelle. Hamburg, Schuberth & Comp. Pr. 2⅙ Thlr.
— „ 2. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas.
— „ 3. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr.
Op. 5. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.
Op. 6. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Das dritte Trio entfaltet viele Eigenschaften des Componisten auf das Glänzendste. Was früher nur andeutungsweise vor uns stand und Hoffnungen erweckte, tritt hier in der blühendsten Gestaltung fertig vor uns. Erwähnten wir eingangs, daß das, was Berwald bis dahin bot, von Mendelssohn ebenso schön und in mancher Beziehung noch vollkommener wiedergegeben wurde, so findet dieses hier keine Anwendung mehr. In diesem Werke ist er ebenso bedeutend, ja, im blühenden polyphonen Styl übertrifft er selbst jenen. Uns ist bis jetzt Keiner bekannt, der ihm hierin gleich käme. Von Nachahmung kann in diesem Werk keine Rede mehr sein. Alles ist er selbst; Melodie, Harmonie und Rhythmus treten mit dem Gepräge eines ganz eigenen nationalen Charakters hervor. Ohne uns hier weiter auf Satz- und Periodenbau einzulassen, wollen wir nur kurz bemerken, daß derselbe in seiner inneren Zusammenstellung wieder höchst mannichfaltig, neu, fein und überraschend ist. Großen Zauber durch melodischen Reiz besitzt das erste Allegro, in polyphoner Hinsicht ein Meisterstück. Aus tiefem Gemüth ist das Adagio entsprungen, reich an neuen harmonischen Wendungen dringt durch das kraftvolle Figurenwesen die Energie eines Seb. Bach hervor. Der letzte Satz, voll Leben und festbestimmtem Ausdruck, hat einen fast räthselhaften Schluß. Die Idee, welche dem Ganzen zugrunde liegt, ist eine tief poetische. Erst erwachend in mehr klagendem Tone, wächst sie ringend und kämpfend bis zur Kraft des Volkstones heran, tritt plötzlich zurück und verhallt höchst seltsam. Es ist als würfe der Meister zuletzt über das lebensvolle Gemälde, welches er an unserer Seele vorüber führte, wehmüthig selbst den Schleier.

Rechtfertigen schon die Trios das bedeutende Lob, welches der Verleger seinem Autor spendete, so noch vielmehr die beiden Quintetts (namentlich Op. 5), welche jedes Marktschreierische daraus entfernen. Op. 5 kann sich der strengsten Kritik unterwerfen, und diese wird alles vereinigt finden, worauf sie Ansprüche machen muß. Der erste Hauptsatz ist auffallenderweise ein Scherzo (poco Allegretto, C dur), der zweite ein Adagio (quasi Andante, Es dur). Eingeleitet werden beide mit einem und demselben Satze, einem Allegro molto, in C moll beginnend. Diese Einleitung beansprucht durch ihr gangartiges Wesen eben weiter nichts, als was man von einer guten Introduction erwartet. Etwas lang ausgesponnen macht sie auf die Großartigkeit des ganzen Werkes aufmerksam und ersetzt durch ihre Breite gleichsam den gewohnten ersten Satz eines derartigen Werkes, der aber in seiner bisherigen Form der Idee des Componisten durchaus nicht entsprach. Dann hebt sie zu gleicher Zeit das Absonderliche, ein solches mehr ernstes Werk mit einem Scherzo zu beginnen, auf. Das Scherzo selbst, mehr idyllischen Charakters, ist wieder von ganz besonderem melodischen Reiz; namentlich erhält das

zweite Thema durch die feine Instrumentation einen so durchsichtigen Glanz, daß man denselben krystallen nennen könnte. Der Componist legt diesem Thema ganz besonderen Werth bei, denn er kommt später auf dasselbe noch einmal bedeutungsvoll zurück. Der ganze Satz ist ein wahrer Quell der verschiedensten Combinationen und gewinnt durch seine polyphone Art eine solche Bedeutung, daß er mit einem gewöhnlichen Scherzo fast nichts mehr gemein hat. Das Adagio, höchst einfach beginnend, hebt sich in der Folge fast bis zur dramatischen Wirkung empor. Wir sagen fast, denn der Componist versteht recht gut, wie weit er in diesem Puncte gehen darf und was angenommene Form und Mittel gestatten. In dieser Beziehung fehlt er selten; sein gereiftes Urtheil hält stets Wacht. — Der dritte Satz, ein Allegro assai e con spirito (C moll), ist das Bedeutendste aus sämmtlichen vorliegenden Werken. Einen so nach allen Seiten hin befriedigenden Schlußsatz, wie dieser ist, wird man im Bereich der Literatur für Kammermusik kaum von unseren besten Meistern übertroffen finden. Gedanken, Anlage, Ausführung, Styl und Form stehen sich vollkommen gleich gegenüber, daß der Gesammteindruck ein so harmonischer ist, wie selten. In diesem Satze ist es auch, wo kurz vor dessen Abschluß noch einmal jenes Thema aus dem Scherzo, welches wir seiner glänzenden Darstellung gemäß krystallen nannten, in der verklärtesten Gestaltung vor unsere Sinne tritt, so daß man leicht versucht wird, die Wirkung davon als himmlisch zu bezeichnen. — Möchte wenigstens dieses Werk die weiteste Verbreitung finden und kein Quintett-Verein dasselbe entbehren.

(Schluß folgt.)

Instructives.

Für Pianoforte.

Leopold Lenz, Op. 44. Vierundzwanzig zweistimmige Gesänge für die Jugend ꝛc. Mit Pianofortebegleitung. Regensburg, G. T. Manz. Pr. 1 Thlr. 8 Ngr.

Die vorliegenden Lieder entsprechen der Hauptsache nach ihrem Zwecke vollkommen und verdienen schon deßhalb besondere Rücksicht, weil in ihnen der pädagogische Gesichtspunct in mancher Beziehung weiter reicht, als es durchschnittlich in ähnlichen Arbeiten der Fall ist. Hierher ist zunächst die sorgfältige Auswahl der Texte zu rechnen, die sich im Ganzen durch ungekünstelte Ausdrucksweise und einen dem kindlichen Humor angemessenen Inhalt (wie z. B. Rückert's Martini-Kirchweihe und das bekannte „Der Himmel hängt voll Geigen" aus des Knaben Wunderhorn) recht vortheilhaft vor jenen Legionen von Jugendliedern auszeichnen, deren Hauptverdienst in Propagirung eines überzuckerten Pietismus besteht. Nur zwei, von Hey gedichtete Lieder (Nr. 15 und 19) schlagen diesen verhimmelnden Ton an, wobei es jedoch dem Componisten zur Ehre gereicht, daß gerade diese beiden den übrigen, welche frei von aller kinderliederlüberlichen Affectation sich durch Unbefangenheit kennzeichnen, durchaus nicht ebenbürtig sind.

Vom speciell musikalischen Standpuncte aus gebührt dem Componisten das Verdienst, durch scharf ausgeprägte Formen den Sinn für musikalische Architektur und Logik in recht zweckmäßiger Weise anzuregen. Daß sich bei diesem Verfahren mehr Sequenzen ergeben mußten, als uns vom ästhetischen Standpuncte aus lieb sind, liegt in der Natur der Sache und findet seine volle Entschuldigung am pädagogischen Zwecke. Die Singstimme ist — wie sich nicht anders erwarten ließ — mit allem Geschick behandelt und übersteigt nirgends den dem jugendlichen Alter angemessenen Umfang, während die Clavierbegleitung, wenn auch gerade nichts Neues bietend, doch häufig genug den Text in recht artiger Weise illustrirt, und sich durch gute Stimmenführung auszeichnet. Nicht überall so einverstanden können wir uns mit der musikalischen Declamation erklären. Zuweilen hat sich der Verfasser vom conventionellen Versrhythmus überlisten lassen, wodurch alsdann der declamatorische Accent auf das unrechte Wort fällt (Nr. 10). Auch die Regel, daß ein geschlossener Satz nur dann in zwei Stimmen auseinandergelegt werden darf, wenn jeder Satztheil für sich einen Sinn giebt, beachtet der Verfasser nicht immer. So singt z. B. im Liede Nr. 9 die erste Stimme: „Daß wol von nah und fern — horchen und stehn", während das sinngebende Mittelglied („alle die Leute gern") von der zweiten Stimme gesungen wird. Aehnliches findet sich in Nr. 11, Seite 32 und Nr. 18, Seite 66.

Allerdings fallen bei dem seinem Zwecke vollkommen entsprechenden Werke diese von vielen Seiten als Haarspaltereien bezeichneten Rügen nur unbedeutend ins Gewicht. Dennoch aber darf gerade in diesen Blättern von einschlägigen Fragen um so weniger Umgang genommen werden, je mehr die bisher größtentheils ignorirten Forderungen, welche die Poesie mit vollstem Rechte an die Tonkunst zu stellen hat, in den Vordergrund treten, während gleichzeitig die Musik mit dem schweren Geschütze ihrer „Formen" auf das rein instrumentale Gebiet retirirt. Dem Verfasser aber können wir mit Zuversicht zu seinem Op. 44 Glück und seinen Liedern weite Verbreitung wünschen.

Die Ausstattung (Typendruck) würde nichts zu wünschen übrig lassen, wenn sich nicht mancherlei kalligraphische Unrichtigkeiten und Druckfehler eingeschlichen hätten.

Dr. Franz.

Aus Stuttgart.

Ihrer mehrmaligen ehrenvollen Aufforderung zufolge habe ich mich trotz angehäufter Berufsgeschäfte entschlossen, Ihnen von nun an regelmäßigen Bericht über das musikalische Pulsiren der schwäbischen Hauptstadt zu erstatten. An Stoff fehlt es mir keineswegs, besonders da neben den Instituten der Oper und der Concerte der königlichen Hofcapelle seit jetzt bald zwei Jahren die Musikschule ins Leben gerufen wurde, eine Anstalt, welche durch ihre große Thätigkeit und ungeahnt starke Theilnahme, die sie gefunden, ein regeres musikalisches Leben in die Stadt gebracht hat.

Zuerst Einiges über die Oper.

Man kann mit Recht behaupten, daß das hiesige Opernpersonal eines der besten in Deutschland genannt werden darf. Frau Dr. Leisinger, für tragische Partien; Frau Marlow, im höheren Soubretten- und Coloratursache; Pischek, der vermöge seiner Gesangskunst noch immer unübertreffliche Baritonist; Schütky, sein glücklicher Rival und Sontheim, als Heldentenor, sind die hervorragendsten Mitglieder der Bühne. Das Repertoire ist ein ziemlich reichhaltiges. Leider bekamen wir bisher selten Neues zu hören und erst in jüngster Zeit ist begründete Hoffnung vorhanden, daß es sich demnächst ändert; werden doch gerade jetzt ernstliche Vorbereitungen für die Aufführung des „Tannhäuser" getroffen, während mit „Anna von Landskron" von Abert (Mitglied der königlichen Hofcapelle) bereits der Anfang gemacht wurde. Diese Oper bewegt sich zwischen Altem und Neuem in solch unentschiedener Weise, daß der Zuhörer, durch die Verschiedenheit des Styls irre geleitet, nicht weiß wohin er sie thun soll. Zwar ist der Componist ein ausgesprochenes Talent und es ist Besseres von ihm zu erwarten, wenn erst sein Styl einheitlicher geworden und er nicht mehr, wo es irgend thunlich, mit den Italienern und Franzosen liebäugelt, ein Fehler, der sich sehr oft bei dem Schlusse seiner Sätze hauptächlich durch banale Unisonos der Singstimmen vorfindet. Hiedurch gewinnt er allerdings den unverständigen Haufen, während gerade jene Nummern der Oper, welche am wenigsten beklatscht wurden, Ihrem Referenten den Maßstab für das schöne Talent des Componisten gaben. Nichts ist verführerischer und zugleich gefährlicher für die Entwicklung eines Talentes, als Haschen nach dem Beifalle der großen Menge. Die Instrumentation ist durchaus trefflich, mitunter sogar neu; überhaupt ist überall da, wo das Orchester auf sich angewiesen ist, oder dasselbe durch die Charakterisirung der Situation, wir möchten fast sagen, handelnd eingreift, ein großer Fortschritt gegen den gesanglichen Theil bemerkbar, was bei einem Operntexte, wie dieser leicht begreiflich ist, der geradezu gesagt, unter aller Kritik steht. Von irgend einer kunstgerechten Entwicklung des Stückes und der Charaktere ist nicht die Rede; er besteht aus ziemlich ungeschickt aneinander gereihten Situationen, welche dem Componisten Gelegenheit geben, sich in den verschiedensten Gegensätzen zu bewegen. Es wäre von demselben nur noch zu erwähnen, daß der Stoff der Schweizergeschichte entnommen ist und die Kämpfe der im Jahre 1273 in Basel streitenden Parteien der Sterner und Psittichcr behandelt. Vonseiten des Opernpersonals und des Orchesters wurde Alles aufgeboten zum Gelingen der Oper, und der Componist mit großen Beifallsehren und Hervorrufen ausgezeichnet. — Außerdem hörten wir diesen Winter von Mozart „Zauberflöte", „Schauspieldirector", „Don Juan" und „Figaro"; von Auber „Die Krondiamanten" und „Die Stumme"; von Halévy „Die Musketiere" und „Die Jüdin"; von Donizetti „Die Regimentstochter" und „Lucia"; ferner „Freischütz", „Weiße Frau", „Czaar und Zimmermann", „Fidelio", „Nachtlager", „Puritaner", „Zampa" und „Hans Heiling".

Die Concerte der königlichen Hofcapelle im Theater haben sich eines sehr zahlreichen Besuches zu erfreuen, was einestheils dem Umstande zuzuschreiben ist, daß der Sinn für ernste Musik sehr im Wachsen begriffen ist, anderntheils in der Bequemlichkeit des Locals liegt, wo sich Viele heimischer fühlen als im Concertsaal. Wir begrüßen übrigens mit Freuden den Augenblick, wo unsere Concerte in den an der Stelle des ehemaligen Redoutensaales erbaut werdenden Königsbau (Odeon) übersiedeln. Im Theater gehen eine Menge Klangwirkungen und Feinheiten, durch die gebotene ungünstige Aufstellung des Orchesters und den Mangel einer hölzernen Schallwand, wie sie z. B. Dresden nach R. Wagner's Vorschlage besitzt, verloren; auch bringt ein großer Theil des Publicums nicht den gehörigen Ernst und die Weihe in die Räume mit, wo man zwar tragische Geschicke sich entrollen sieht, aber auch die Späße irgend einer Volkstheaterposse belacht.

Lindpaintner hatte das große Verdienst, diese Concerte geschaffen und den Sinn für Beethoven geweckt zu haben. Freilich ließen seine Programme viel zu wünschen übrig, denn da stand oft kunterbuntes Zeug neben den ersten Meisterwerken. Um nur ein Beispiel anzuführen, war einmal unter seiner Leitung der erste Theil eines Concertprogrammes folgendermaßen zusammengestellt: Ouverture zu „Zampa", Concertino für Horn und Fagott von Ig. Lachner, Fahnenwacht von Lindpaintner, Variationen für Clavier von Herz, Würtemberger Lied von Lindpaintner, und den zweiten Theil füllte Beethoven's C moll-Symphonie aus. Dieser Fall stand nicht vereinzelt und ich hatte oft Mühe, eine geheime Wuth über derartige Geschmacklosigkeiten zu unterdrücken. Wol waren die Leistungen des Orchesters unter seiner eisernen Faust vortrefflich, und besonders Beethoven's herrliche Tongebilde gingen wie aus einem Gusse. Sein jetziger Nachfolger im Amte,

Hofcapell-M. Kücken bestrebt sich im Allgemeinen ein besseres und interessantes Programm aufzustellen, wofür ihm die Stuttgarter zu großem Danke verpflichtet sein müssen. Zwar ist er nicht derselbe Meister in Hinsicht auf Zusammenhalten der Massen und Festhalten der Tempi, wie sein Vorgänger, er hat aber dafür die Tugend des Nüancirens, welche Lindpaintner, bei welchem so ziemlich Alles in Bausch und Bogen genommen wurde, lange nicht in demselben Grade eigen war.

Wir hörten in der ersten Hälfte des Concertcyclus die Ouverturen zu „Anakreon", „Dame Kobold" von Reinecke, „Melusine", „Euryanthe", „Vestalin", „Oberon", „Sommernachtstraum" und Gade's schottische Ouverture „Im Hochlande"; von Symphonien „Eroica" und A dur von Beethoven, A dur von Mendelssohn, C moll von Spohr, B dur von Schumann; ferner Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und Gade's „Erlkönigstochter". Bei Werken, wie Schumann's B dur-Symphonie, welche bei dieser erstmaligen Aufführung zwar mit großem Beifalle aufgenommen aber doch nicht ganz in das Verständniß des Publicums gedrungen ist, könnte es nur gebilligt werden, wenn Capell-M. Kücken dieselbe in dieser Saison nochmals vorführen würde. Außerdem, daß die ersten Gesangskräfte des Hoftheaters in sehr liberaler Weise diese Concerte unterstützen, waren die Instrumentalvorträge in vier aufeinanderfolgenden Concerten durch vier Claviersoli vertreten. Bei aller Liebe, die man hier zur guten Clavierliteratur hat, dünkt uns dieß doch, gelinde gesagt, eine kleine Monotonie zu sein. Wilhelm Speidel spielte den ersten Satz von Mozart's C dur-Concert mit der Hummel'schen Cadenz. Die schönen Vorzüge seines Spiels, nämlich sein elastisch weicher und dabei doch voller Anschlag, die nach allen Seiten hin gleichmäßig ausgebildete Technik, sowie sein tiefes und verständiges Eingehen in die Meisterwerke der Claviermusik, sichern ihm mit Recht einen Platz unter den besten Pianisten der Neuzeit. Im darauf folgenden Concerte hörten wir Dionys Pruckner aus München. Er trug das Septett von Hummel und die Patineurs von Liszt vor. Sie kennen den bescheidenen Künstler und seine eminenten Leistungen, wie er nur aus Liszt's Schule hervorgehen konnte. Es sei hier über sein Spiel nur noch bemerkt, daß durch die Schönheit und Größe seines Tones, seine perlenden Scalen und wuchtigen Octavengänge, sowie das Maßvolle seines ganzen schönen Vortrags das Publicum zu einem Beifallssturm hingerissen wurde. Außerdem spielten noch Frl. v. Sabinin aus Weimar mit zwar hübschem, aber für die Ungunst des Raumes zu schwachem Anschlage das H moll-Capriccio von Mendelssohn und Poëme d'amour von Henselt, und der bekannte Orgelspieler Egmont Fröhlich das G dur-Concert von Beethoven. Von Solovorträgen wäre noch hervorzuheben: Gesangscene von Spohr für die Violine, gespielt von Eduard Keller, unstreitig dem besten Schüler Molique's, der ihn, wenn auch nicht an Virtuosität, so doch an Wärme und Größe des Tones übertrifft. Schade, daß Keller, als eines der liebenswürdigsten Schwabenkinder, es vorgezogen hat, hier sich einzupuppen, wozu freilich leider sein in letzter Zeit fast gänzlich erloschenes Augenlicht zum großen Theil beigetragen haben mag. Aus diesem traurigen Grunde wurde er sogar genöthigt, von den Quartettsoiréen, an deren Spitze er als geistvoller Leiter stand und die noch vorigen Winter zu den gesuchtesten Genüssen Stuttgarts gehörten, sich auf immer zurückzuziehen. Um Ihnen ein vollständiges Bild unseres musikalischen Lebens zu geben, muß ich noch des Vereins für classische Kirchenmusik gedenken, der im vorigen Jahre unter Dr. Faißt's trefflicher Direction die H moll-Messe von Bach (zweimal) und den „Messias" von Händel in ausgezeichneter Weise zu Gehör brachte.

Schließlich berichte ich Ihnen, daß Pruckner, nachdem er für die Musikschule gewonnen, von Ostern an diesem emporstrebenden Institute, bei welchem Männer wie Boch, Debuisère, Faißt (von Ostern an als Vorstand), Keller, Lebert, Levi, Pischek, Rauscher, Speidel und Stark wirken, seine Lehrthätigkeit beginnen wird.

Da ich Ihr geschätztes Blatt für diesmal bereits über Gebühr in Anspruch genommen habe, erlauben Sie mir die andere Hälfte der Hofcapell-Concerte, sowie Molique's Auftreten und sonstiges Interessante auf dem Gebiete der Musik, welches allenfalls in unserer Residenz auftauchen wird, in einem zweiten Artikel besprechen zu dürfen.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

„Lohengrin" übt seine Zugkraft in gleichem, wo nicht erhöhtem Maße. Fast immer Zeuge seiner guten Darstellungen, werde ich nächstens von Ihrer redactionellen Ermächtigung Gebrauch machen, und mein vollständiges Glaubensbekenntniß über diese Doppeldichtung in Ihrem Blatte niederlegen. Es scheint von höchster Dringlichkeit, daß ein hier lebender Recensent seine Stimme aus Ueberzeugung für „Lohengrin" erhebe. Denn die hiesige Journalpresse hat — ausgenommen die „Monatschrift" und die „Wiener Zeitung" — über dies Werk nur lauwarm und wenig eingehend gesprochen. Merkwürdig ist, daß E. H., der geistreiche Stylist, musikalischer Ref. der Zeitschrift „Die Presse" und einst so eifriger Anhänger Wagner's, sich über „Lohengrin" ganz abfällig geäußert hat. Befremdend wirkt auch Zellner's gänzliches Stillschweigen über diese Oper. Hat doch sein Blatt bis auf die jüngsten Tage die neue Richtung so warm vertreten und schwingt es noch jetzt

das Panier zugunsten dieser letzteren! Warum und woher nun dies Schweigen über eine der bedeutungsvollsten Thaten dieses Neugeistes? Was die Art der Wiedergabe des „Lohengrin" betrifft, so erhält sie sich im Ganzen wie im Einzelnen bei jedesmaliger Vorstellung auf gleicher Höhe. In Hinsicht auf den Anklang, den diese Oper bei uns findet, sei Ihnen bemerkt, daß für alle noch bis zum Beginnen der wälschen Oper — also bis zur diesjährigen Osterzeit — in Aussicht gestellten Productionen derselben alle Sperrsitze vergriffen sind.

Von älteren Opern, deren Töne von lebendigsten Ahnungen des Wagner-Ideals überquellen, nenne ich Ihnen zuerst „Euryanthe", die seither leider nur einmal gegeben wurde. Auch diese Vorstellung macht unserer Hofoper Ehre. Die „Taurische Iphigenie", jenes dritte im Bunde der ganz auf unserer Zeithöhe stehenden Säulengebilde dramatischer Allkunst, war seit meinem vorigen Berichte dreimal in Scene. Auch hier darf ich meist loben. Iphigenia (Frl. Tietjens) und Orest (Hr. Erl) genügen wenigstens der Verstandesweise ihrer Machtaufgabe. Ander versteht es, sich mit seiner Rolle (Pylades) bis in das Kleinste zu identificiren, daher den ganzen Menschen zu packen. Thoas, bald von Beck, bald von Hrabanek gesungen, ist ein- wie das anderemal gut vertreten. Ebenso die Chöre und das gleichfalls von Esser geführte Orchester.

Außerdem tagte aus classischer Schule noch das wunderliebliche und zugleich sehr glänzende Gestirn der „Jessonda" zweimal auf unserer Bühne. Ich will beide Vorstellungen getrennt betrachten; denn sie scheiden sich scharf von einander. Angesichts der ersten Vorstellung mag es wol manchen Leser bedünken, als legte meine an Verhimmelung grenzende Schwärmerei für dieses einzig in seiner Art prangende Tongemälde der einnehmendsten Liebenswürdigkeit einen zu strengen Maßstab an. Allein Spohr kann für mich nie sein, nie anmuthig und — wenn er mit Kraftzungen redet — nie markig und schwunghaft genug betont werden. Von diesem vielleicht allzu befangenem Standpuncte aus ist mir Frl. Tietjens eine Jessonda, die nichts thut, als die Noten correct abzusingen. Die Amazilli des neugeworbenen Frl. Ferrari widert mich durch beständig neuwälsch tremolirenden, hier und da sogar unrein klingenden Gesang fast an. Der sonst verwendbare Tenor, Hr. Walter, ist für meine Anschauung ein Nadori, der nur glänzen will durch geschmackloses Herauspressen der Töne und durch anderweitige übel angebrachte und ohne Geschick benutzte Virtuosenkünsteleien. Dr. Schmid's Dandau hat zu wenig Zug und Schwung, nur sarastroabklatschartigen Priesteranstand. Beck als Tristan genügt wol im Vortrage, nicht aber stimmlich. Die hohen Töne seiner G moll-Polacca mißlingen ihm regelmäßig. Der Chor singt zu hausbacken. In den orchestralen Gegenden weht zwar am meisten Duft und Luft, doch dünken mich Esser's Tempi zu schläfrig. Sie erinnern sich ja von Prag her, wie frisch Altmeister Spohr sein blühendes Werk als Dirigent packt, und wie sich der würdige Fünfundsiebziger dabei verjüngt. Besser gestaltet sich mein Artikel über die zweite Vorstellung dieser Oper. Vor Allem vertritt Frau Dustmann die Titelrolle nicht nur gesanglich wärmer, sondern ihr Spiel ist hier geradezu musterhaft zu nennen. Man merkt ihrer durchdachten und durchfühlten Leistung Zug für Zug den persönlichen Einfluß des Meisters der „Jessonda" freudig an, unter dessen leitendem Schilde Frau Dustmann ihren Part einst auch studirt haben soll. Zudem hat ihre Leistung auch jenes Selbstgepräge, welches der große Meister fordert, den ich noch im vergangenen Jahre bei Gelegenheit der Probe seiner Oper sagen hörte: „Die Jessonda muß man fühlen, wenn man sie singt." Endlich gönnt Frau Dustmann in der Darstellung dieser Rolle auch dem Worte sein volles Recht, und versteht es hier nicht minder, sich jener ihr früher vorgerückten Unart des beständigen Gebrauches der Vorschläge anstatt des Portamento ganz zu enthalten. Frl. Ferrari gab die Amazilli mit eben denselben Fehlern, die ich ihr vorhin klar genug dargestellt zu haben glaube. Dr. Schmid sang bei der zweiten Vorstellung entschieden feuriger und hatte auch im Spiele manchen sehr glücklichen Moment. Dagegen that Hr. Walter auch diesmal im Loslegen ein Zuviel und ließ sich in falschem Eifer zu mancher Dissonanz, sowie zu höchst anspruchsvollen Mienen und Körperbewegungen drängen. Hr. Beck schien bei der zweiten Vorstellung den Tristan wärmer fassen zu wollen. Doch auch da spielte ihm sein in höheren Chorden schon ermattetes Organ manchen bösen Streich. Die Chöre gingen bei der Reprise ungleich feuriger, und das Orchester ließ sich zu einer Musterleistung inspiriren, wie selbe wol nicht alle Tage vorkommen dürfte. Selbst der Dirigent, obwol wieder Hr. Esser, ging ohne Vergleich lebendiger und besorgter in das Zeug seiner bei aller Lieblichkeit so großartigen Ausgabe.

Ueber Meyerbeer's Opernvierzahl, die bei uns alle Augenblicke emportaucht, verlangen Sie diesmal kein Wort von mir. Schon seit Jahren ist ihre Besetzung dieselbe. Und — verzeihen Sie, wenn ich neuerdings ganz persönlich rede — ein Spohrianer wird in alle Ewigkeit kein Herz, höchstens kaltes Verstandesinteresse für die Werke des Effectschmiedes par excellence fassen können. Schumann's denkwürdiger Spruch über die „Hugenotten" und ihren Schöpfer ist in dieser Hinsicht nach wie vor mein unverbrüchliches Orakel. Dieselbe Bemerkung gilt dem Paare Donizetti'scher, Verdi'scher und Balfe'scher Opern, die unser Repertoire verunreinigen. Von Rossini wird allwöchentlich der „Tell" versprochen; doch bleibt es regelmäßig bei der Zusage. Mein bisheriges Versäumniß der „Stummen", der „Ballnacht", des „Fra Diavolo" und der „Jüdin" werde ich

seiner Zeit tilgen. — Halévy's „Königin von Cypern" ging neuestens oft über unsere Breter. Sie wandelt zwar in der Hauptsache entschieden auf Meyerbeer'schen, überhaupt neu französischen Fußstapfen. Doch hängt die im Ganzen treffliche Arbeit dieser Partitur so manchen deutschen Flitter um, der dem Bilde nicht übel steht. Man will sogar hier und da Respect vor dem Neufranzosen gewinnen, und erinnert sich mit Wohlgefallen, daß er einst unter Cherubini gelernt habe. Eindrücke solcher Art beschleichen den Hörer oft während der ersten vier Acte. Der letzte Aufzug ist hingegen ganz neufränkisches Vollblut im schlechten Sinne. Ein Mehreres hierüber zu sagen werden Sie mir gern erlassen. Die Art der Darstellung dieses Werkes durch die Glieder unserer Hofoper hat guten Zug. Dank oder — als reiner Musiker gesprochen — Undank so guten Kräften, dürfte das Opus sich lange bei uns halten.

Endlich sei Ihnen mitgetheilt, daß in neuester Zeit auch unser Possentheater mit drei Offenbach'schen Operetten gute Cassa und auch sonst Glück gemacht hat. Lassen Sie sich die Titel dieser anziehenden Blüetten nennen: „Die Hochzeit bei Laternenschein" kam zuerst; ihr folgte „Das Mädchen von Elisonzo" und den Schluß dieses glücklichen Experimentes hat bis jetzt „Schuhflicker und Millionär" gemacht. Auffällig ist nur, daß die Impresa unseres Vorstadttheaters sich nicht Offenbach's Originalpartituren, sondern blos deren Clavierauszüge verschrieben, und selbe durch ihren übrigens sehr gewandten Capell-M. Hrn. Binder instrumentiren ließ. Alle drei Werkchen bringen viel des Urwüchsigkomischen und im Melodienbaue oft sehr Feinsinniges. Von Binder's Instrumentation, da sie nun einmal da ist, muß man bekennen, daß sie den für graziöse Komik mustergiltigen französischen Ton meist sehr gut getroffen hat. Hier und da ein bischen weniger Blech, und die Sache könnte als gutes Originalwerk eines salonfähigen Franken gelten. Auber hat hier im besten Sinne das Muster geliefert. An der Darstellung ist nichts auszusetzen. Man sollte kaum glauben, daß Deutsche — sonst als so schwerfällig verrehmt — sich auf den Bretern bewegen. So leichtbeschwingt, frisch und munter gehen die Dinge vonstatten. Einzelne Namen bei so vorübergehenden Erscheinungen zu nennen wäre Luxus. Aber ein trefflicher Anfang zur Spieloper engsten Sinnes wäre hiermit gemacht. Unsere Vorstädter spielen und sprechen in solchen Opern klarer und feiner, ja sie geberden sich auch anmuthiger, als die Städter. Ihr Gesang reicht ferner gerade für dasjenige Ziel aus, das er zu erfüllen bestimmt ist. Das Orchester unseres durch Posaunenmusik gewiß entnervten, ja künstlerisch entsittlichten Groteskttheaters freut sich merkbar, einmal besserer Musik seine Kräfte weihen zu können. Es betont sogar in einer Art, die weit über den Schlendrian der musique de faubourg hinausgeht. Glückauf dem bisher Besprochenen und mir selbst, daß ich — mit der Oper endlich fertig — daran denken kann und darf, Ihnen wenigstens skizzenhaft unsere Concertfluth zu schildern, und dann meine Epistel getrost nordwärts ziehen zu lassen!

(Fortsetzung folgt.

Beethoven's „Missa solennis",

aufgeführt in Berlin am 16. April 1859.

Wenn es einem dazu berufenen Künstler gelingt, Beethoven's großartigste, in der Ausführung aber auch schwierigste Tonschöpfung in einer ihrem inneren Gehalte entsprechenden Vollkommenheit zur Aufführung zu bringen, so gebührt ihm dafür die Anerkennung und der Dank der ganzen musikalischen Welt, welche durch ihn ihren größten Meister auf eine so würdige Weise geehrt sieht. Hr. Musik-Dir. Julius Stern hatte die Mitglieder seines schon seit Jahren von ihm zu höheren Leistungen herangebildeten Gesangvereines dergestalt für das oben genannte geniale Werk einzunehmen gewußt, daß diese keine Anstrengung scheuten, um nach und nach zum völligen Verständnisse desselben zu gelangen. Die größtentheils mit jungen und frischen Stimmen ausgestatteten Chöre waren somit durchdrungen von Sympathie für das inhaltschwere Meisterwerk, sie hatten die nicht geringen äußeren Schwierigkeiten desselben überwunden, und konnten ihren reinen und sicheren Tönen nunmehr auch den wahrsten und innigsten Ausdruck verleihen. Fromm und ergeben ertönte das Kyrie eleison, in dessen bewegterem Mittelsatze, dem Christe eleison, sich die vier Solostimmen nunmehr dem Chore zu heißeren Gebeten anschließen. Laut und kräftig erschollen die Töne des Gloria, unterbrochen von sanfteren Betrachtungen und schließlich übergehend in eine wirkungsvolle Fuge: in gloria dei patris, deren interessantes Tongewebe sich durch das Hinzutreten der Solostimmen noch anziehender gestaltet. Aus dem in feinen Melodien und Rhythmen fest und bestimmt auftretenden Credo ist die vom Componisten in freierer Form so ergreifend durchgeführte Doppelfuge: et vitam venturi saeculi, amen, ganz besonders hervorzuheben, welche vom Chore und den ebenfalls hinzutretenden Solisten mit dem Gefühle sicherer und freudiger Hoffnung ausgeführt wurde. Das Benedictus erhält durch die obligate Violine eine eigenthümliche, erhebende, sinnig gewählte Klangfarbe, und die Partie derselben wurde von Herrn Oertling*) rein und mit natürlichem Ausdrucke vorgetragen.. Der letzte Theil der Messe, das Agnus Dei, beginnt mit dem innigen Gebete der Baßstimme und des vierstimmigen Männerchores. Das diesem folgende Dona nobis pacem aber ist vom Tonsetzer fast dramatisch lebendig auf-

*) Concert-M. David konnte die Partie, wie wir neulich berichteten, durch Unwohlsein zurückgehalten, nicht übernehmen. D. Red.

gefaßt worden. Chor und Solostimmen bitten bald einzeln, bald vereint um „innern und äußern Frieden"; das Orchester nimmt sodann in dem stürmisch erregten Presto das vorangegangene Motiv eines fugirten Satzes der Singstimmen in beschleunigter rhythmischer Gestaltung auf; angstvoll lassen die Stimmen ihr „Agnus Dei, miserere nobis!" erschallen, und das „Dona pacem!" wird dringend und immer dringender wiederholt. Die Dissonanzen aber finden ihre Auflösung, die Stürme legen sich, das Vertrauen kehrt zurück, und noch einmal, nun aber tröstend und ermuthigend erscheinen jetzt die Melodien des erwähnten fugirten Satzes, und in einem bedeutungsvollen, die tiefste Ergebung in den göttlichen Willen athmenden Motive beschließen die Singstimmen ihre inbrünstigen Gebete um Frieden.*)

Frl. Krall war bereitwilligst aus Dresden herüber gekommen, um mit ihrer silberklaren und seelenvollen Stimme die Sopransoli der Messe auszuführen, und ebenso wurden die Altsoli von Frau Wüerst und die Tenor- und Altsoli von den HH. Otto und Krause in ernster und würdiger Weise aufgefaßt und vorgetragen. Das Liebig'sche Orchester bewährte abermals seinen wohlbegründeten Ruhm durch den künstlerischen Eifer, den es beim Einstudiren sowol wie bei der Ausführung dieser erhabenen Composition kund gab, und so konnte es denn nicht fehlen, daß die zahlreich versammelten Zuhörer von der Macht der zu den heiligen Worten der Messe sich mystisch entfaltenden gewaltigen Harmonien aufs tiefste ergriffen und erschüttert wurden.

C. F. Weitzmann.

*) Die Sänger scheinen zwar mit einem Plagalschlusse, mit der G dur- und der D dur-Dreiklangsharmonie zu enden, aber man faßt ihren letzten Accord leicht so auf, wie ihn das Orchester gleich darauf wiedergiebt, nämlich als der H moll-Dreiklangharmonie angehörig. Dieser letzteren folgt nun der tonische, der D dur-Dreiklang in der Quartsextlage, und diese geht sodann in die Terzsext- und endlich in die Grundlage desselben über; mit diesen Harmonien aber bildet auch das Orchester keinen Schlußfall, und die Messe, welche trotz der in der Partitur befindlichen Orgelpartie dennoch nicht für die Kirche geschrieben zu sein scheint, sondern wol nur das Glaubensbekenntniß eines Byron der Musik aussprechen soll, schließt somit, ohne zu dem Ausdruck einer befriedigenden Versöhnung gelangt zu sein. Der Ton e, welchen wir in der zweiten Hälfte des 46. Tactes vor dem Schlusse der Messe von den Sopranstimmen singen hörten, beruht auf einem Druckfehler in der Partitur und soll offenbar fis heißen.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Schluß der Berliner Concertsaison war sehr brillant. Kurz vor Ostern concertirten dort: Frau Clara Schumann, Frl. Agnes Büry, Julius Stockhausen und H. v. Bronsart. Die beiden letzteren Künstler gaben zusammen ein Concert, in welchem Stockhausen mit bekannter Meisterschaft Lieder von Schubert, Schumann 2c. sang und H. v. Bronsart Beethoven's D moll-Sonate, Chopin's Berceuse und Cis moll-Polonaise, Bach's chromatische Phantasie und eine ungarische Rhapsodie von Liszt mit allgemeinstem Beifall vortrug.

Joachim und Jaell haben in einem großen Hofconcert in Weimar am 9. April gespielt. In demselben Concert trat Frau Bürde-Ney auf und sang die Oceanarie aus „Oberon" und die Walzerarie von Venzano mit außerordentlichem Erfolg. Jaell spielte drei Salonpiècen eigener Composition; Joachim den ersten Satz aus seinem neuen Violinconcert im ungarischen Styl und drei Stücke von Bach; er entzückte Alle; sein Violinconcert erwies sich als ein höchst bedeutendes Werk. Dieses brillante Hofconcert wurde von Liszt dirigirt und durch ein neues Manuscriptwerk desselben: „Huldigungsmarsch" für großes Orchester (mit dem „Weimarischen Volkslied" als Trio) eingeleitet.

Joachim hat am 16. April in einem großen Concert in Brüssel gespielt und sich von dort direct nach London begeben.

Wir haben unserem Bericht aus Copenhagen (in Nr. 16) über Concert-M. Singer's Auftreten zur Ergänzung nachzutragen, daß Singer vor seiner Abreise in einer Quartettunterhaltung des Musikvereins zum letztenmal öffentlich auftrat, wo er Präludium (E dur) und Fuge (A moll) von Bach (mit der Clavierbegleitung von Schumann), sowie die erste Violine in Beethoven's C dur Quartett mit Fuge und einem Mozart'schen Quartett mit großer Auszeichnung spielte. Hierauf erhielt er noch zu mehreren Privatsoiréen bei den Gesandten 2c. ehrenvolle Einladungen, und trat allenthalben mit so großem Erfolge auf, daß er bereits für die nächste Concertsaison in Copenhagen wieder engagirt worden ist. — Zugleich bitten wir, den komischen Druckfehler zu berichtigen, welcher aus dem Violoncellisten Kellermann unversehens einen Pianisten gemacht hatte.

Alex. Dreyschock ist in mehreren Concerten in Dresden mit großem Beifall aufgetreten.

Frl. Marie Carl gastirt jetzt auf Engagement in München. Sie trat zuerst als Elisabeth im „Tannhäuser" auf, hatte sich jedoch nur eines getheilten Beifalls zu erfreuen, da sie, wie man berichtet, den Ton constant falsch gegriffen. Besser gefiel sie als Recha in der „Jüdin". Die Münchner Intendanz hat mit ihren Primadonnen wenig Glück. Während selbst kleinere Bühnen, wie Stuttgart und Carlsruhe, bedeutende Sängerinnen besitzen, ist München seit Jahren in vergeblichen Versuchen begriffen, eine Primadonna zu erhalten, welche an die Schechner hinanreicht.

Musikfeste, Aufführungen. Das Mittelrheinische Musikfest wird diesmal in Mainz, in den Tagen vom 15—18. Juli stattfinden. Für die Gesangsoli sind engagirt: Frl. Tietjens, Frl. Schreck aus Bonn, Theodor Formes und Kindermann.

Am 3. April fand in Prag das erste Concert des Conservatoriums statt. Dir. Kittl, der zum erstenmal nach seiner Krankheit wieder als Dirigent fungirte, wurde vom Publicum lebhaft begrüßt. Er fand auf seinem Pulte einen eleganten Tactirstock mit seinem Namenszuge. Dreyschock wirkte in dem Concerte mit und spielte das Beethoven'sche Es dur-Concert.

Tichatscheck hat in Schwerin als Tannhäuser stürmischen Enthusiasmus erregt. Man erkennt ihn allgemein als den vorzüglichsten Tannhäuser an.

Im zweiten Concert des Männergesang-Vereines zu Wien kamen u. a. zur Aufführung: „Die Minnesänger" von Schumann, Matrosenlied aus Wagner's „Holländer" und Doppelchor aus Berlioz' „Romeo und Julie". Der Director des Vereines ist Herbeck. Wir machen ihm unser Compliment für seine geschmackvollen Programme.

Neue und neueinstudirte Opern. „Lohengrin" ist in Prag in diesen Tagen neu einstudirt, mit größtentheils neuer Besetzung, zur Aufführung gekommen. Der Zudrang des Publicums war außerordentlich und eine eigenthümlich gehobene, weihevolle Stimmung gab sich vor und während der ganzen Vorstellung kund. Elsa (Frau Weller) und Ortrud (Frl. Mik) wurden nach dem Duett im zweiten Act bei offener Scene gerufen. Hr. Bachmann sang den Lohengrin, Hr. Steinicke, wie schon früher, den Telramund, Hr. Eilers diesmal den König und Hr. Emminger den Heerrufer. Die Besetzung wird durchgängig gelobt und die Gesammtaufführung als eine sorgfältig vorbereitete und würdige bezeichnet.

In Düsseldorf ist „Lohengrin" innerhalb 14 Tagen viermal mit großem Erfolg zur Aufführung gekommen, wobei die Verdienste des jungen Capell-M. Otto Dessof hervorgehoben werden.

Der Erfolg von „Figaros Hochzeit" in Paris veranlaßt den Director des lyrischen Theaters, Carvalho, nunmehr auch „Don Juan" auf seiner Bühne einzuführen, der in Paris gewöhnlich nur in der italienischen Oper gegeben wird. Die Damen Duprez, Miolan-Carvalho und Ugalde werden Elvira, Anna und Zerline singen, Bataille von der komischen Oper wurde für Leporello engagirt und Don Juan wird von Miellet gesungen werden.

Gustav Schmidt's „Weibertreue" ist in Breslau gegeben worden und hat gefallen.

Musikalische Novitäten. Liszt's Dante-Symphonie ist in Partitur und dem üblichen Arrangement für zwei Claviere bei Breitkopf & Härtel nunmehr ebenfalls erschienen. Dieser bis jetzt umfangreichsten Symphonischen Dichtung ist eine treffliche Analyse der musikalisch-dichterischen Grundstimmungen von Richard Pohl als Einleitung vorgedruckt.

Liszt hat zwei neue Clavierwerke im Manuscript vollendet. Zunächst hat er für Marie Seebach ein Melodram zu Bürger's „Leonore" componirt und dieser vorläufig als ausschließliches Eigenthum übersandt. Sodann hat er eine Concertphantasie über Motive aus Verdi's „Trovatore" geschrieben, ein brillantes Seitenstück zu seiner berühmten Lucia-Phantasie, welches er für H. v. Bülow componirte und diesem im Manuscript übergab. Die Trovatore-Phantasie hat H. v. Bülow jetzt in seinen Pariser Concerten zuerst öffentlich vorgetragen; Liszt spielte sie im engeren Kreise in Berlin und Weimar.

Auszeichnungen, Beförderungen. Julius Stockhausen ist vom König von Hannover zum Kammersänger ernannt worden.

Vermischtes.

Die Dresdner Stadtverordneten haben auf Antrag des Stadtraths die namhafte Summe von 1000 Thalern aus der Stadtcasse für die Vollendung des Weber-Denkmals bestimmt. Wir zollen diesem Act einer Liberalität, welche ebenso echt künstlerisch als patriotisch ist, unseren vollsten Beifall.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Wehermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. | Nr. 19. | Den 6. Mai 1859.

Inhalt: Werke von Franz Berwald (Schluß). — Recensionen: Joseph O'Kelly, Op. 15; D. G. Becker, Op. 14; W. A. Knappe, Op. 5. Jos. Schulz, Op. 38; B. C. Becker, Op. 24; Karl Perfall; Georg Bierling, Op. 19; Rich. Genée, Op. 11. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Vom Rhein. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Werke von Franz Berwald.

Trio Nr. 1. für Piano, Violine und Violoncelle. Hamburg, Schuberth & Comp. Pr. 2 1/6 Thlr.

— „ 2. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas.

— „ 3. für Piano, Violine und Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr.

Op. 5. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.

Op. 6. **Quintetto** pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Violoncelle. Ebendas. Pr. 5 Thlr.

(Schluß.)

Das zweite Quintett, Op. 6 (A dur), ist Franz Liszt gewidmet. Der Verfasser tritt hier zuweilen aus sich heraus. Es huldigt das Werk theilweise einer anderen Richtung, als die vorigen, und zwar der neuesten. Wir können und mögen nicht behaupten, daß es, um der Widmung zu entsprechen, so von ihm componirt wurde. Es kann dies nimmer der alleinige Entstehungsgrund eines wahren Kunstwerkes sein. Am allerwenigsten läßt sich das von einem Componisten wie Berwald ist, vermuthen. Allein da das Werk Anläufe nach der oben benannten Richtung nimmt, läßt es sich ziemlich folgern, warum er gerade dieses und kein anderes gewählt, um gerade damit Liszt die hohe Achtung sowol für seine Persönlichkeit, als die von ihm vertretene Richtung zu beweisen. Das Austreten Berwald's aus sich selbst zeigt sich am meisten darin, daß dieses Werk lange nicht mehr jenen eigenthümlichen poetisch-nationalen Charakter hat, welcher uns die früheren Werke so anziehend machte. Dagegen haben die Gedanken ein anderes Leben und Feuer bekommen, sind aber trotzdem, den früheren gegenüber, von einer gewissen Leere nicht ganz frei zu sprechen. Ferner ist es seine blühende Polyphonie, welche manchmal bis zur bloßen thematischen Arbeit herabsinkt. Namentlich gilt dieses dem ersten und letzten Satz. Dessenungeachtet ist das Werk von großartigen schönen Zügen und hebt sich in vieler Hinsicht über viele der Neuzeit. Kühn und kraftvoll in der Modulation, ist der Componist stets Herr über den Gebrauch der Mittel derselben. Bei den weitesten Uebergriffen findet er immer den richtigen Punct, von woaus wieder zurückgegangen werden muß, um durch die Mannichfaltigkeit der Einheit nicht zu schaden. Selbst der verbissenste Theoretiker wird hier nichts zu knaupeln finden. Der letzte Satz enthält viele derartige Schönheiten: Eine besondere Eigenthümlichkeit hat dieser noch, daß er in der Subdominante beginnt und sich erst nach dem Ende hin in die Tonica, der Haupttonart des ganzen Quintetts, wendet und abschließt. Zu leugnen ist es aber nicht, daß dieser Schlußsatz, trotz der Energie und der vielen Schönheiten, welche darin enthalten sind, dem des früheren Werkes nachsteht.

Somit wären wir denn am Ziele unserer speciellen Durchsicht. Wir fügen unserem längeren Aufsatze nur noch ein rückblickendes Resumé bei.

Fast jedem dieser Werke liegt eine poetische Idee zu Grunde. Ohne annehmen zu können, daß dieselbe erst einem dichterischen Werke entnommen und aus irgend einer Sprache in die Tonsprache übersetzt worden sei, scheint sie vielmehr gleich tönend aus der Phantasie und dem Gemüthe eines geistig begabten Tonsetzer entsprungen. Die Poesie, von welcher die Ideen getragen werden, hat unverkennbar ihre eigene Heimat; gewiegt und

gepflegt unter einer Nation, deren Charakter verschieden von dem unseren. Das ist es auch, welches diese Werke in der Literatur der Musik ihren eigenen Platz einnehmen lassen wird. — Was nun den Styl betrifft, so ist derselbe mehr ein rein deutscher und gehört zu dem interessantesten und hervorragendsten, welchen wir besitzen. Klar und sicher in der Darstellung des zum Ausdruck kommenden Gedankens, tritt er in dieser Hinsicht den Seb. Bach's sehr nahe, ohne im geringsten an dessen Zeit zu erinnern. Durch Eleganz und blühende melodische Führung gehört er ganz der unseren an. Es ist wirklich zu verwundern, daß gerade ein Ausländer es ist, welcher den polyphonen Styl zur schönsten Blüthe gestaltete. Formengewandtheit, Melodien- und seltenen Harmoniereichthum haben wir schon genugsam hervorgehoben.

Ueber die Künstler, welche die Ausführung dieser Werke erfordert, spricht sich der Verfasser in einem Vorworte derselben sehr treffend aus. Er sagt: „Jeder gebildete Künstler und Musikfreund wird bei dem Anblicke vorliegenden Werkes einsehen, daß ich weder den Forderungen der Mode noch den, nur nach glänzenden Effecten strebenden Virtuosen zu genügen beabsichtigt habe. Dessen ungeachtet dürften doch alle Pianisten, welche solch einen künstlerischen Standpunct in ästhetischer Beziehung einnehmen, daß sie die vielen verzweigten Combinationen meines Tongemäldes zum klaren Verständnisse vorzutragen vermögen — nicht ganz ohne Interesse die Bekanntschaft infragestehenden Productes anknüpfen. Dagegen wäre es mir sehr angenehm, wenn jene Schaar von Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen, meine Composition gefälligst ignoriren möchten*)."

Was Berwald hiermit ausspricht, kann sich auf alle die vorliegenden Werke beziehen.

Mit dem aufrichtigsten Wunsch, daß diese Compositionen recht bald in weiteren Kreisen bekannt werden, als es bis jetzt der Fall war, halten wir es aber auch für eine Nothwendigkeit, daß sich weder der Componist noch der Verleger von dem bisherigen geringen Erfolge abschrecken lassen, eine weitere Herausgabe von anderen Werken, auf anderem Gebiete erscheinen zu lassen. Wir sehen mit der besten Hoffnung denselben entgegen.

C. P.

*) Hr. E. H(anslick?) fand es kürzlich in einer Correspondenz aus Wien in der Niederrhein. Musikzeitung für nothwendig, dieser Ansprache des Componisten einen Ehrenplatz neben dem echt Yankeemäßigen Titelhumbug anzuweisen. Ob Hr. Hanslick mehr Berechtigung hatte, Berwald in einer Kategorie mit den seichtesten Modecomponisten, oder unser Componist, sich seinen Spieler- und Hörerkreis in einer gewählten Bildungsstufe zu suchen, können wir nach Vorstehendem der Beurtheilung unserer Leser ruhig überlassen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Joseph O'Kelly, Op 15. Trio für Piano, Violon und Violoncelle. Leipzig, Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Das Werk trägt ein duftig leichtes Gewand; ihm wohnt keine tiefere Seele, kein ernsterer Geist inne, aber ein frohes liebliches Gemüth, und wird für die Mehrzahl der Dilettanten, die etwa von Reissiger schon zur Genüge gesättigt worden, eine willkommene Speise sein. Musiker, deren Glaubensbekenntniß auf Beethoven gerichtet ist, werden darin ihrem Heile nicht näher geführt werden; deßhalb ist aber eben kein Verdammungsurtheil gesprochen. Das Trio zerfällt in drei Sätze, Moderato, Andante cantabile und Finale, wovon der erste jedoch etwas breit gehalten. Das Melodische behauptet durchweg die Oberherrschaft. Das Ganze hält sich in fließender Ausdrucksweise und macht dem Verständnisse wie der Ausführung keine Schwierigkeiten. Die Empfindung hebt sich nicht hoch über die Sphäre einer gewissen Popularität, ohne aber dem Gemeinen anheim zu fallen. Da keine Partitur vorhanden, ist dies Urtheil blos nach Durchsicht der einzelnen Stimmen ermöglicht. Wir können also die Novität dem betreffenden Theile der musicirenden Welt ohne Bedenken empfehlen; dem Verfasser aber sagen wir, daß er damit die Befähigung documentirt hat, seine Leistungen höher zu spannen; möge er sein Streben mit tieferem Ernste, und größerer Resignation wohlfeiler Anerkennung unterstützen.

W. G. Becker, Op. 14. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncelle. Nr. 1 in G. 1 Thlr. — Nr. 2 in A moll. 1 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Da das Feld der Violoncelle-Literatur nicht allzu sehr bebaut ist, und namentlich in der ehrenwerthen Sonatenform, so sind diese Beiträge schon von vornherein willkommen zu heißen. Sie prätendiren jedoch keinen Standpunct wie die Muster von Beethoven, Chopin &c. Die Leichtigkeit ihrer Ausführung bedingt auch die Maßgabe des Inhaltes. Es tritt uns überall eine harmlose Bescheidenheit entgegen, aber keine Leere, und dabei windet sich das Ganze so formgerecht und fließend ab, daß ein ganz artiger Eindruck hinterbleibt. Die Empfindung geht nicht über den Maßstab der Bestimmung hinaus, ohne sich in Schwäche zu verlieren, und entspricht gewiß dem unschuldigen Verlangen angehender Spieler, die in einer ernsten Form auch Belebung und Erquickung suchen. Dabei erleichtert die Partiturausgabe uns das Verständniß. Es sind ganz erfreuliche Gaben.

R. Viole.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Wilh. A. Knappe, Op. 5. Drei Lieder für Männerchor. Düsseldorf, Bayerhoffer. Pr. 1 Thlr. 12½ Sgr.

Die Dichtungen dieses der Duisburger Liedertafel zugeeigneten Heftes sind von Geibel, Lord Byron und Scheurlin und zwar Nr. 1. „Der Ritter vom Rhein," Nr. 2. „Maid Athen" und Nr. 3. „Der Krieger". „Der Ritter vom Rhein" ist schon mehrfach mit glücklichem Erfolge bearbeitet worden, wodurch die vorliegende Composition etwas in Schatten gestellt ist. Trotzdem wird sie aber, wie auch Nr. 3, bei kräftiger Besetzung nicht ohne Wirkung bleiben. Nr. 2 ist ein höchst sentimentales Lied von eigenthümlicher Auffassung. Einfach, im Volkston gehalten, wird es hauptsächlich auf solche sentimentale Gemüther Eindruck machen, welche sich in einer gewissen gerührten Stimmung am glücklichsten fühlen. — Was die Ausstattung des Werkchens betrifft, so läßt dieselbe nichts zu wünschen übrig, außer daß das Format der Partitur und Stimmen nicht in der üblichen Weise gewählt worden ist, was den praktischen Gebrauch erschwert und dem Vertriebe hinderlich ist.

Joseph Schulz, Op. 38. Sängers Erholung. Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1. 2. 3. Pr. Part. und Stimmen 10, 15 und 20 Ngr.

Dieser Cyclus leicht singbarer Männerquartette, dem Männergesangvereine zu Innsbruck gewidmet, entspricht seinem Zwecke, wie die ersten uns vorliegenden Nummern bezeugen. Das ganze Werkchen wird nach dem beigedruckten Verzeichniß aus 10 Liedern bestehen und wir glauben im Voraus, nach den ersten drei — Schwedisches Lied, Fein Liebchen und Wanderlied — zu urtheilen, auf eine Anzahl leicht ansprechender und gefälliger Gesänge hinweisen zu können.

V. E. Becker, Op. 24. Im Frühling. Fünf Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, Hofmeister. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr

Der Verfasser dieser Gesänge, die uns in zwei Heften vorliegen, hat in der Männergesangsliteratur einen guten Klang, wenigstens sind seine Lieder gesucht und werden gern gesungen. Unter den vielen, vielen Männerquartetten, welche in neuerer Zeit aufgetaucht sind, nehmen die Becker'schen eine höhere Stufe ein, wenn wir auch nicht verschweigen können, daß, vom streng künstlerischen Standpuncte aus geurtheilt, manches wol anders sein müßte. Was thut dies aber? Die Männergesangvereine, die meist aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind, wollen sich unterhalten und haben nicht Lust, die Erfolge ihres Zusammenwirkens mit größeren Anstrengungen zu erkaufen. Deßhalb haben Lieder leichterer Form, vorausgesetzt daß sie nicht, wie leider häufig, an das Triviale, Gemeine streifen, ihre nothgedrungene Berechtigung und muß die strenge Kritik hier ein Auge zudrücken.

Karl Perfall, Zur schönen Maienzeit. Sechs Lieder für Männerchor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. Part. und Stimmen 1 Thlr 10 Ngr.

Aus den Gedichten von Hoffmann v. Fallersleben gewählt, gehören diese Gesänge zu den edleren, gediegneren dieser Gattung. Wir haben bisher nur wenige Compositionen Perfall's unter den Händen gehabt, diese aber zeigten von einem ernsten Streben. Von den vorliegenden Liedern spricht uns besonders Nr. 4 Wanderlied, ein lebendiges, fröhliches, frisches Liedchen an.

Georg Vierling, Op. 18. Hafis-Lieder für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. Part. und Stimmen 25 Ngr.

Auch dieses Liederheft schließt sich dem Besseren dieser Art an. Der Componist hat die gefährlichen Klippen der Dichtung glücklich zu umgehen gewußt, sich vor Uebertreibung und unedler Auffassung, die hier leicht möglich war, gewahrt. Das Heft ist dem Pauliner Sängerverein in Leipzig dedicirt.

Richard Genée, Op. 11. Sängers Gebet und Frühlings-Mahnung. Für vier Männerstimmen. Berlin, Schlesinger. Part. und Stimmen 20 Sgr.

Einfache, melodiös gehaltene Gesänge, die, leicht ausführbar, sich für größere Massen eignen dürften, wie sie denn auch, irren wir nicht, beim fünften preußischen Sängerfeste in Danzig, vom vollen Chore ausgeführt, sich vielen Beifalls zu erfreuen hatten.

Th. Schneider.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Ich beginne mit Hellmesberger's Quartetten, deren erster Cyclus nun abgelaufen. Ueber die zwei ersten Abende habe ich schon früher berichtet. In den vier letzten hat vor allem Beethoven eine kräftige Vertretung gefunden. Drei Prachtwerke seiner letzten Periode: das Cis moll (Op. 131) und Es dur-Quartett (Op. 127) sowie die hier zum ersten Male öffentlich gehörte große Fuge für Quartett (Op. 133), ließen dem eigentlichen Tonheros, das C dur-Quintett (Op. 29) dem noch großentheils von seinen Vorgängern beeinflußten Beethoven das Wort. Es ist Hellmesberger's ruhmwürdiges Verdienst, den prophetischen Fortschrittsmann aus dem Rheinlande bei uns so populär gemacht zu haben, daß man sich im Allgemeinen selbst seiner urwüchsigsten Künstlersprache liebend, oder wenigstens gespannten Sinnes folgend, eingelebt hat. Daß der unerschöpfliche Sangesquell der großen letzten Quartette Beethoven's

sich bald sogar des Wiener Kunstmenschen bemächtigen werde, war vorauszusehen. Einmal bringt der gebildete Hörerkreis unserer Stadt — was auch sonst im Allgemeinen gegen sein Verständniß des Geistigen überhaupt richtig oder irrthümlich eingewendet werden möge — Allem was er hört, eine gewisse, wo nicht augenblickliche, doch leicht zu gewinnende Willigkeit entgegen. In zweiter Linie muß unserem Hellmesberger und seiner Genossenschaft freudig eingeräumt werden, daß Alles, was dieser Kunstbruderbund bringt, nicht leicht gewissenhafter eingeübt, und stoffkundiger, wie feinfühliger beherrscht und wiedergegeben werden kann. Auch ist das ganze Quartett von Männern gebildet, welche außer ihrem Fache noch viel Anderes wissen und können, überdieß ein Stück ereignißvollen Menschenlebens theils durch Reisen, theils durch vielgepflegten Gesellschaftsverkehr, theils durch Lectüre aller Art in sich aufgenommen haben. Kraft dieser harmonischen Durchbildung hat sich nun der Wiener Quartettverein so beliebt gemacht, daß es ihm leicht wird, mit Energie und gewissem Siegeserfolge für sein ernstes Wollen zu kämpfen. Es wird ihm, kurz gesagt, jetzt schon zum leichten Spiele, sich als derjenige zu bethätigen, der er in der That nach bereits durchlebtem Ringen mit Welt und Kunst geworden, nämlich als viereiniger musikalischer Charakter voll edler, opferwilliger Gesinnung. Eine Thatsache aber, die einerseits das Verdienst unseres Quartetts unbestritten krönt, andrerseits ein vollgewichtiges Wort für den bildungsfähigen Sinn des Wieners in die Wagschale legt, ist die: daß sogar ein so vielgegliederter Tonbau, gleich der Beethoven'schen Quartettfuge, von der gesammten Hörerschaft so hingebungsvoll betrachtet, nach dessen Vollendung aber so warm und beifällig begrüßt worden. Denn selbst ein geübtes Partiturleserauge wird dieser musikalischen Pyramide gewiß erst nach vielmaligem Durchdenken ganz inne. Nicht blos die allgemein musikalisch zaubervolle, bei nur einigermaßen geglückter Wiedergabe gleich gewinnende Zwischenstelle in Ges dur, sondern sogar der, Schritt für Schritt immer enger geschürzte Theil dieser machtvollen Apotheose eines neuen, an den alten großen Propheten Seb. Bach, wurde mit einer sondergleichen Spannung gehört. Endlich krönten rauschende Bravo's den Ausklang der beiden Fugenthemen theils einfach, theils doppeltcontrapunctisch engführenden Schlußstelle. Das will viel sagen. Ist Hellmesberger Derjenige, den jeder unbefangene hiesige Kunstkenner und Freund in ihm hochachtet, so wird er diese Beethoven'sche Kunstfuge in jeder Reihe seiner folgenden Quartettabende mindestens ein Mal bringen, und hierdurch jenem Geiste breite Bahn öffnen, um dessen Vollherrschaft über unser Tonleben es so dringend Noth thut. Schumann prangte hier nur ein Mal, aber mit einem der schönsten Edelgesteine seiner Muse: dem Streichquartette in F dur (Op. 41. Nr. 2). Auch Mendelssohn fand in seinem urwüchsigsten hieher gehörigen Tonbilde: jenem als Op. 13 gedruckten Quartette in A, seine würdigste Vertretung. Minder glücklich wurde mit Chopin experimentirt. Seine A moll-Sonate für Flügel und Violoncello ist — wie das Meiste, was dieser an geistreichen Apperçü's sonst überquillende Tonpoet des feinsten Salons in größeren Formen ausgesprochen — ein schwaches Werk, dem allerorts jeder Muth der Arbeit, ja selbst jeder Zauber der Erfindung fehlt. Sogar das Modulatorische, sonst Chopin's stärkste Seite, ist hier höchst stiefväterlich, ja im ersten Satze geradezu tödtend langweilig behandelt. Zudem wurde die Clavierstimme durch Hrn. Pirkhert lediglich abgespielt. Nur Phlegma, kein Spiritus! „O Freunde, nicht diese Töne!" So hätte ich mit Beethoven gern dem Componisten und vortragenden Pianisten zugerufen. Coßmann's Violoncello leistete hier, wie immer, in der Cantilene — wo es nämlich eine solche gab — Hervorragendes. Ueber diesen trefflichen Künstler später ein abgesondertes Wort. Eben so verunglückt war der Gedanke, Onslow's abgespieltes, gedankenloses, dafür aber passagendurchspicktes Claviersextett zu bringen. Eine weitere Hauptschuld dieses Fiasko trägt auch hier Hrn. Pirkhert's fahles Clavierspiel. In Rubinstein's trefflich gespieltem Streichquartette aus D dur liegt viel guten Stoffes. Auch dessen Mache bekundet den, trotz seiner Jugend fertigen Meister. Aber eben dies Allgeschlossene hat seine gute und üble Seite. Man muß in diesem Quartette viel Eigensinniges, blos Gemachtes, ja Gequältes mit in den Kauf nehmen. Die Spitzen dieses Opus klingen entschieden unerquicklich. Besser wirken die Mittelsätze, namentlich das kernduftige Scherzo. Die letzte Novität war ein Clavierquartett eines hiesigen Jüngers, genannt F. Mair. Auch diese Composition ist voll guter Keime. Ihr Autor hat viel vom Hause aus in sich. Ebenso hat er auch sehr Vieles gelernt und gelesen. Man merkt dies mit um so größerer Freude, da man ihn nicht als Nachbildner, sondern als Einen bezeichnen darf, der — trotz wohldurchsichtiger Lectüre alles Gutmusikalischen — auf eigenen Füßen steht. Allein er giebt überall des Guten zu viel, spinnt seine Sätze in's Endlose aus und macht sie durch solches Verfahren einerseits formlos, andrerseits abspannend. Ein Paar tüchtige Federstriche, und das Werk dürfte ein treffliches werden. Hr. Dachs und die übrigen Glieder der wackeren Hellmesberger Garde haben es Allen zu Danke gespielt. — Vater Haydn, sowie Mozart erschien mit je einer Kammermusikspende. Jene des alten Rohrauer's bewies, daß der würdige Greis, um wieder genießbar zu werden, lange in die Bücherschränke gelegt werden müßte. So herrlich und fein gespielt, wie durch unser Quartett, ist es eben nur ein Spiel, das der gute Meister mit uns treibt. Zum Ernste kommt es — in diesem Stücke wenigstens — gar nicht, wol aber zu viel zopfigem Gerede, ja alt-

weibischem Geschwätze. Mozart's G moll-Quintett wird nie altern. Es ist durch und durch blühendste Tonsprache, hie und da sogar versteckte Programmmusik. Im Vortrage dieser wunderbar prophetischen Rede vom Jahre 1790 übertrifft Hellmesberger und sein Bund sich selbst an Tonschönheit und Kraft. Coßmann, der bisherige Interimsvioloncellist, ist leider schon von uns geschieden und nach der Heimath zurückgekehrt. Man bedauert seinen Abgang mit vollem Rechte. Er ist ein Musiker trefflichen Schlages. Mein erster Bericht hat ihn etwas kühl beurtheilt. Aber man gewinnt den Mann, seinen Ton und seine künstlerische Art bei öfterem Hören immer lieber. Er malt mit dünnem, aber stets wohlthuendem Farbentone. Er singt immer anmuthig, ohne zu gefallsüchteln. Seine Cantilene wirkt reizend, ohne je selbstsüchtig zu werden. Freuen wir uns seiner, wenngleich flüchtig vorbeigegangenen, doch edlen Erscheinung! Die Tonfülle seines Vorgängers Borzaga, den echten Quartetttypus im Vortrage des Letztgenannten, wer bringt sie beide wieder? Weder Coßmann, noch — und dies am Wenigsten — irgend einer unsrer hiesigen, als Solo- und Salonspieler braven Violoncellisten.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Rhein.

Händel's „Judas Maccabäus" in Aachen. — Seb. Bach's Matthäus-Passion in Köln.

Zur Gedächtnißfeier des hundertsten Sterbetages G. F. Händel's kam am 14. April d. J. dessen Oratorium „Judas Maccabäus" unter Mitwirkung der Herzoglich-Sächsischen Hofopernsängerin Frl. Frassini*)-Eschborn (Sopran), der Frau P. D. aus Aachen (Alt), der HH. Carl Schneider aus Leipzig (Judas Maccabäus), Th. Göbbels aus Aachen (Tenor) Carl Hill-Malapert aus Frankfurt a. M. (Simon) sowie sämmtlicher musikalischer Kräfte Aachens, unter Leitung des städtischen Musik-Dir. Hrn. Franz Wüllner, im Stadttheater zu Aachen in gelungener Weise zur Aufführung. Die Räume des Stadttheaters waren gefüllt. Ein hinlänglich starker Chor und tüchtige Orchesterkräfte leisteten recht Ehrenwerthes und für Hrn. Franz Wüllner, der ein so einmüthiges Zusammenwirken Aller zu Stande gebracht hatte, gaben sich gleich bei seinem Auftreten in lebhafter Weise Sympathien kund.

*) In der Kölnischen Zeitung vom 16. April ließ sich „Ein guter Deutscher" also vernehmen: „Lieber Herr Theaterdirector! Wollten Sie uns nicht die nächstens auftretende Sängerin unter ihrem ehrlichen deutschen Namen Eschborn vorführen (unter welchem wir sie auch von Kindesbeinen an nur kennen) und in Betracht der wegen Italiens bestehenden Verwicklungen den geborgten Namen Frassini dort lassen, wo die Citronen wachsen?"

Wüllner hatte die Chöre, von denen die Anfangs- und Schlußchöre des ersten und zweiten Theils besonders hervorzuheben sind, sehr gut eingeübt und leitete sie auch sicher und entschieden; nur in den Recitativen wäre hin und wieder eine noch genauere Angabe der Zeittheile zu wünschen gewesen. Einige Tempi waren fast etwas zu lebhaft ergriffen und die Wiederholung der ersten Theile der Arien, die Wüllner mit allzu großer Gewissenhaftigkeit streng inne hielt, dehnten das Werk zu einer für uns Deutschen übermäßigen Länge aus. Die Engländer besitzen bekanntlich mehr Ausdauer. Die Aufführung währte über volle drei Stunden. Das Orchester, unter Anführung des Concert-M. Wenigmann aus Aachen, war gut und stand zum Sängerchore im richtigen Verhältnisse.

Frl. Frassini-Eschborn ließ die Opernsängerin etwas zu sehr durchblicken, ist aber, hiervon abgesehen, eine ganz tüchtig geschulte Sängerin, deren Coloraturen auch reichlichen Beifall einernteten.

Der Gesang der Frau P. D., einer geschätzten Dilettantin, würde noch gewinnen, wenn die Töne weniger gedrückt zur Aussprache kämen und das zu häufige Anbringen von Coloraturen, was epidemisch zu wirken scheint, lieber vermieden würde.

Hr. Carl Schneider ist als denkender Künstler und vielseitig musikalisch gebildeter Sänger schon zu bekannt, als daß wir noch etwas zu seinem Lobe hinzuzubringen brauchten. Er fand auch als Judas Maccabäus verdienten Beifall, und wir werden noch bei Besprechung der Bach'schen Matthäus-Passion auf ihn zurückkommen.

Hr. Th. Göbbels, dessen schönen Stimmmitteln wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, hatte zu unserm Bedauern das Unglück, mehrere Male herauszukommen. Als Liebling des Aachener Publicums fand er sehr freundliche Aufnahme, von der wir nur wünschen, daß sie ihm in seiner fernern musikalischen Durchbildung nicht hinderlich werden möge, denn Auffassung und Vortrag lassen noch Manches zu wünschen übrig.

Hr. Carl Hill-Malapert, ein sehr geschätzter Dilettant aus Frankfurt a. M., sang im Ganzen recht brav; gewisse Unebenheiten in seiner Stimme, die neben wenigen klangvollen auch volle, schöne Töne hat, sind noch auszugleichen und jener Adel der Stimme anzustreben, der die Herzen aller Hörer gewinnt.

In Coblenz, wo Hr. Hill den Samstag darauf im Lenz'schen Concerte sang, haben seine Liedervorträge so außerordentlichen Beifall gefunden, daß man durch allgemeines Aufstehen den überall gern gesehenen Sänger zu mehrfachen Wiederholungen nöthigte.

Vom Donnerstag bis Samstag, 14. bis 17. April, fanden in der Rheinprovinz ununterbrochen Musikaufführungen statt. Am 14. unter Franz Wüllner, Händel's „Judas Maccabäus" in Aachen; am 15. unter

Albert Dietrich, Mozart's „Requiem" in Bonn; am 16. unter Jos. Lenz, Concert in Coblenz; am 17. endlich unter Ferd. Hiller, Joh. Sebastian Bach's wunderbare „Matthäus-Passion". Ueber letztere Aufführung, die immer ein musikalisches Ereigniß sein und bleiben wird, sogleich mehr.

Zuvor müssen wir noch erwähnen, daß der 100jährige Todestag unseres Händel von der freundlichen Stadt Aachen in sehr würdiger Weise begangen worden ist, und nicht nur das. Auch das gesellige Beisammensein nach der Aufführung, dem beizuwohnen wir leider verhindert waren, soll ein recht erquickliches, festliches gewesen sein, wie das nicht anders sein kann, wenn die Spitzen der Stadt so etwas in die Hand nehmen. Dieses einmüthige Zusammenwirken in jeder Beziehung, gelegentlich dieses Händelfestes, stellt Aachen als ein Muster hin.

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus kam, wie gesagt, am Palmsonntag im 9. Gesellschaftsconcerte auf dem großen Gürzenichsaale in Köln unter Leitung des städtischen Capell-M. Ferd. Hiller, zur Aufführung. — Passionsmusik gehört, unserm Gefühl nach, überhaupt nicht in den Concertsaal; dieses Bach'sche Riesenwerk voll heiliger Musik aber erst recht nicht, sondern in die Kirche, für die es unser echt deutsch kirchlicher Tondichter geschrieben hat. Die Orgel vermißt man bei Aufführung dieses wunderbaren Werkes überall, und wo sie, wie in Köln, fehlt, fehlt dem Ganzen eigentlich das Hauptinstrument, ohne welches der alte Sebastian eine Aufführung seiner Matthäus-Passion kaum für möglich gehalten haben dürfte. Am allerstörendsten berühren uns im Concertsaale aber die Bravi's, die dem Evangelisten, Christus, Petrus u. s. w. als Solisten, hin und wieder gezollt wurden. — Bei solcher Musik kann man im Geiste nur niedersinken und anbeten; sie ist weit, weit erhaben über jedes äußere Beifallszeichen, und der richtige Vortrag dieser Bach'schen Passionsmusik bewirkt in jedem wahrfühlenden Menschenherzen ein so völliges Ergriffensein von dem Gegenstande dieses Weltdrama's, daß „Kniebeugen" und „Händefalten" näher liegen, als jene gewöhnlichen Beifallszeichen, die als Anerkennung und Aufmunterung für den Sänger oder Schauspieler, im Schauspielhause und Concertsaale ganz am Orte sein mögen. — Die Soli sangen: Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld, eine Schülerin des Kammersängers Koch in Köln, deren liebliche Erscheinung mit ihrer Stimme im Einklang steht; Frl. Mathilde Schreck aus Bonn, gegenwärtig eine der gesuchtesten Sängerinnen der Rheinprovinz, Alt; Hr. Carl Schneider aus Leipzig, der sich durch verständige Auffassung und deutlichste Aussprache als Evangelist besonders auszeichnete, Tenor; Hr. Allfeldt vom Kölner Stadttheater, der an Stelle des durch Krankheit in Berlin zurückgehaltenen Hrn. Sabbath, einige Tage vor der Aufführung den Christus (Bariton) erst übernommen hatte, und Hr. Schiffer aus Köln, Baß. Es muß anerkannt werden, daß die beiden letztgenannten HH. ihr Möglichstes zum Gelingen des Ganzen beitrugen. — Die Chöre überhaupt, namentlich aber Sopran und Alt, sind, auch in Hinsicht der Klangfarbe, in Köln vorzüglich. Man hört immer singen, und zwar in klangvollen, dem musikalischen Ohre wohlthuenden Tönen, nie schreien, wie das bei Kraftstellen sonst wol vorkommen kann. Bach hat den Chören eine sehr schwierige Aufgabe gestellt, die der jetzige Dirigent des städtischen Gesangvereins, Hr. Breunung, glücklich gelöst hat.

In dem mächtigen Eingangs-Doppelchore trat der Cantus firmus (als dritter Chor unisono) „O Lamm Gottes unschuldig", von Chorknaben gesungen, sehr gut hervor. Die Choräle a la Capella, namentlich der im zweiten Theile „O Haupt voll Blut und Wunden" waren von ganz vorzüglicher Wirkung. Wir nennen außer dem figurirten Chorale „O, Mensch, bewein' dein' Sünde groß" am Ende des ersten Theiles, aus demselben, als besonders hervorleuchtend, nur noch: Aria von Zion und Chor der Gläubigen „So ist mein Jesus nun gefangen" für Sopran- und Alt-Solo mit Chor und origineller Orchesterbegleitung. Und aus dem, im Clavierauszuge einige 90 Seiten längern, zweiten Theile: des Evangelisten „und ging hinaus und weinete bitterlich", was Hr. Schneider pianissimo und herzergreifend ausführte; die Alt-Arie (Frl. Schreck) mit Violinsolo (Hr. v. Königslöw) „Erbarme dich, mein Gott"; des Evangelisten „Eli, eli, lama, asabthani!" „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!?"; die Baß-Arie „Am Abend, da es kühle war" und endlich den Schlußchor „Wir setzen uns mit Thränen nieder", der so bescheiden, ohne Effectmittel, das große Werk abschließt.

Das Orchesterquartett nebst Flöte, Oboen und Clarinetten ließen unter der sichern und umsichtigen Leitung Hiller's im Ganzen nichts zu wünschen übrig. Kleine Unebenheiten, deren doch nur wenige vorkamen, liegen außer aller Berechnung und können dem musikalischen Dirigenten, dessen Stellung eine weit, weit schwierigere ist, als man im Publicum sich vorzustellen vermag, nicht zur Last gelegt werden. — Die Choräle hätten wir etwas, nur ein wenig, bewegter gewünscht. Der größtmöglichsten Genauigkeit wegen tactirte Hiller die Choräle in Achtelschlägen. — So ist es auch vom praktischen Gesichtspuncte aus gerechtfertigt, daß eine Anzahl Nummern wegfiel, und zwar im zweiten Theile etwa doppelt so viel als im ersten. Im ersten Theile nämlich: Nr. 10, Alt-Arie, Nr. 19, (Sopran-Arie), Nr. 23, (Choral), Nr. 28 und 29, Recitativ und Baß-Arie, von Nr. 32 nur der Anfang des Recitativs, von Nr. 34 desgleichen, und nur von Nr. 35, dem figurirten Chorale, als Ende der ersten Abtheilung, die Wiederholung des ersten Theiles. — Im zweiten Theile: Nr. 38 (Choral)

Nr. 41 Tenor-Arie, Nr. 50 Recitativ und Chor, Nr. 51 Baß-Arie, Nr. 52 Recitativ, Nr. 53 Choral, Nr. 57 und 58 Recitativ und Sopran-Arie, Nr. 61 Alt-Arie, Nr. 64 Recitativ des Evangelisten, Nr. 65 und 66 Recitativ und Baß-Arie, Nr. 70 Sopran-Arie mit Chor, Nr. 75 Baß-Arie und Nr. 76 der Anfang des Recitatives. — Die Aufführung währte doch etwa drei volle Stunden. Ueber Ermüdung hat aber gewiß kein Musiker geklagt. Bach's Musik wirkt groß und mächtig vom Anfang bis zum Ende, und erhält in fortwährender Spannung. Namentlich sind die Recitative des Evangelisten ganz unübertrefflich musikalisch behandelt, und kamen durch Hrn. Schneider zur Geltung.

Diese Bach'sche Passionsmusik sollte, als würdigste Vorbereitung auf den Todestag unsers Herrn und Heilandes, in jeder deutschen Stadt, die die musikalischen Mittel aufbringen kann, alljährlich regelmäßig wiederkehren. Denn es giebt kein zweites Werk der Art, auch von Bach selbst nicht, was diesem an die Seite zu setzen wäre; und es ist doch etwas ganz Anderes, diese Passionsmusik mit Orchester zu hören, als wenn man nur aufs Lesen der Partitur, oder wol gar nur auf den Clavierauszug beschränkt ist. In letzterem Falle will es selbst dem Musikohre vorkommen, als müßten bisweilen unerträgliche Härten entstehen, die aber bei einer Aufführung mit Orchester ganz wegfallen. Zwei Flöten, mit all ihren Durchgangsnoten, geben da z. B. der Solostimme das Colorit und heben, durch ihre Klangfarbe, sich klar und deutlich von der Singstimme ab, ohne dieselbe mit irgend einer nur scheinbaren Härte zu beeinträchtigen.

Wir sind Hrn. Capell-M. Hiller insbesondere von ganzem Herzen dankbar, daß er uns diesen musikalischen Hochgenuß in möglichst ungeschmälerter Weise bereitet hat. Außer vielen rheinischen Tonkünstlern, wie Alb. Dietrich aus Bonn, van Eycken aus Elberfeld, Frank aus Cöln, Tausch aus Düsseldorf, Wolf aus Crefeld und Andere, waren weit über Eintausend musikalischer Seelen anwesend, deren wirkliches Ergriffensein man ihnen an den Augen absehen konnte.

So scheint uns denn diese Bach'sche Matthäus-Passion wie für die Ewigkeit geschrieben, weil der gottgeweihte Tondichter über seinem Vorwurf sich und alles Menschliche ganz vergessen konnte und nicht, wie das heut zu Tage leider oft genug der Fall ist, nachgrübelte und speculirte, wie er's wol anzufangen habe, damit sein Opus womöglich Gott und auch aller Welt gefalle. „Niemand kann zween Herren dienen."

Neuwied, am Charfreitage 1859.

Gustav Flügel.

Kleine Zeitung.

Correspondenz

Leipzig. 22. April. Das diesjährige Charfreitagsoratorium war abermals die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi von Seb. Bach. Das große Werk ist seit fünf Jahren regelmäßig an diesem Tage aufgeführt worden, und hat durch diese Wiederholungen eine Popularität erhalten, deren sich kaum ein anderes großes oratorisches Werk hier am Orte in gleicher Weise jetzt rühmen kann. Wir haben bei den früheren Besprechungen eingehender auf das Werk selbst Rücksicht genommen, und können uns diesmal also mit einer Beurtheilung der Ausführung begnügen. Vonseiten des Chors und Orchesters war dieselbe in den Hauptzügen der Würde der Aufgabe angemessen, und konnte also auch nicht den allgemeinen, großartigen Eindruck verfehlen. Hinsichtlich der Soli waren ganz außergewöhnliche Hoffnungen erregt worden. Julius Stockhausen sang die Partie des Jesus; Carl Schneider, dessen Leistung als Evangelist zu den in jeder Beziehung trefflichsten gehört, war seit seinem Abgange zum erstenmale wieder in unserem Kreise und zwar ganz eigentlich zur Uebernahme dieser Partie; neben diesen gefeierten Künstlern unsere beiden beliebten Concertsängerinnen dieser Saison, Frl. Dannemann und Frl. Hinkel, und der Bassist Hr. P. Schmidt. Stockhausen wirkte in der Kirche nicht so bedeutend, als man aus seinen Concerterfolgen hätte schließen sollen. Seine Stimme ist für den großen Raum nicht machtvoll genug; auch liegt ihm die Christuspartie nicht günstig, sie ist für eine tiefere Baßstimme berechnet. Wie schön und ergreifend er aber den Charakter seiner Partie trotzdem darzustellen wußte, bewies uns aufs neue seine außerordentliche Künstlerschaft. Carl Schneider hatte gegen früher nicht das Geringste eingebüßt, seine Partie, die schwierigste und anstrengendste in der ganzen Passion, ist vor wie nach eine Meisterleistung zu nennen. Der beiden Damen gedenken wir endlich noch mit gebührendem Lobe für die sehr tüchtige Art und Weise, mit der sie ihre Arien ausgeführt haben. Ihr Abschied für dieses Jahr war damit ein würdiger künstlerischer Act, der sie in gutem Andenken halten wird. 6.

Basel. Im April. Wenn man sich erinnert, daß in Basel die Symphonien Beethoven's vor 1840 nur selten und „mit Sprüngen" von einem, größtentheils aus Dilettanten bestehenden Orchester, in einem lendenlahmen Tempo aufgeführt worden sind, und dann auf den Weg zurückblickt, den das Concertpublicum seit der Direction des Hrn. E. Reiter durchlaufen hat, so mag man es gewiß anerkennenswerth finden, in den Programmen der neun, seit Januar 1859 gegebenen Concerte die Namen Schumann, Hauptmann, Rietz, Goltermann, Rubinstein, Wagner zu lesen, zumal da noch „Romeo und Julie" von Berlioz und Fragmente aus „Lohengrin" projectirt waren, die indessen aus verschiedenen Gründen noch verschoben werden mußten. Die Symphonie, seiner Zeit das verhaßte nothwendige Uebel jedes Concertes, ist allmälich das geschätzte Kleinod geworden, so daß es jetzt zunächst die Aufgabe sein muß, theils der nachbeethovenschen Kunstentwicklung denselben Eingang zu verschaffen, theils den bisher weniger beachteten Kunstzweigen die gehörige Pflege zuzuwenden. Letzteres ist namentlich dringende Pflicht gegenüber den Chorensembles, zum Theil auch der Kammermusik. Es ist seit Neujahr ein beachtenswerther Schritt dadurch geschehen, daß eine

Elite des, meist im Oratorienfache thätigen Gesangvereines, größtentheils zusammenfallend mit dem Orpheusverein des Hrn. A. Walter, mehrmals in den Abonnementconcerten mitgewirkt hat. So sind zur Aufführung gekommen: dritter Act aus Gluck's „Alceste“, Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, „Ruinen von Athen“ vollständig, Weber's ganze „Preciosa“, Mendelssohn's „Lorelev“, endlich als etwas wenigstens Verwandtes, die ganze Egmontmusik. Den Sologesang vertraten Frau Nissen-Salomann in vier, Frl. Brenken und Frl. Helfferich in Stuttgart in je zwei Concerten, letztere seit Februar auf dem Theater in ersten dramatischen Partien gastirend. Durch diese Abwechselung bekam das Publicum ein mannichfaltiges, gediegenes Repertoire in kunstvollem Vortrag, eine nach Umfang, Frische und Fülle wahrhaft ausgezeichnete Stimme mit lobenswerther, wenn auch nicht streng götzischer Schule, endlich das dramatische Leben, das ein warmer Pulsschlag dem Gesange verleiht. — Auch die Kammermusik scheint einer fröhligeren Zukunft entgegen zu gehen. Nicht nur haben die Abonnementconcerte in neuester Zeit Vieles in dieser Hinsicht geleistet, sondern die eigenen Soiréen, vor bald 10 Jahren wegen mangelnder Theilnahme eingegangen, voriges Jahr aber neu ins Leben gerufen und fleißig besucht, werden auch jetzt wieder dasselbe Publicum anziehen. Sie sind auf April und Mai verlegt, indem der Winter durch nahezu 20 Concerte, etwa 40 öffentliche Vorlesungen, 80 Theatervorstellungen und die wöchentlichen Proben der verschiedenen Vereine schon zu sehr belastet ist. Daß in diesem Gebiete den hiesigen Musikfreunden noch neue Welten sich eröffnen werden, das hat uns der geniale Theod. Kirchner aus Winterthur durch den Vortrag einiger hier noch wenig bekannter Compositionen Schumann's mehr als ahnen lassen. — Ueber das eidgenossische Musikfest, resp. Händelfeier, ist einstweilen Folgendes bestimmt: Am 7. Juli, „Messias“. Am 8. Juli, Festouverture von Aug. Walter, Vocalsolo, Violinconcert von Joachim, Ouverture und Fragmente aus Gluck's „Alceste“, neunte Symphonie von Beethoven. Für das Orchester werden etwa 115 Mann ausgelesen, 24 erste Violinen ꝛc. Blasinstrumente doppelt besetzt, alles eingetheilt in Solo- und Ripienstimmen; für den Chor circa 450. Es ist das jedenfalls ein anderes Verfahren, als bei den früheren Musikfesten, wo man ruhig 17 Flöten neben 2 Hautbois alles mitblasen ließ. Der Wunsch, den ich vor bald zwei Jahren zuerst in d. Bl. ausgesprochen, daß Zürich aus verschiedenen Gründen das Fest an Basel überlassen möchte, ist also in Erfüllung gegangen.

Pest. März 1859. Charakteristisch bleibt es besonders in Anwendung auf Musikreferenten, daß die Concertflut mil der Passionszeit und gewöhnlichen Ueberschwemmungsperiode gleichzeitig erscheint; gewöhnlich ist man in einer von Musik umfluteten Tantaluslage, in welcher wir im Durste nach kräftig lebender, erquickender Musik fast hilflos verschmachten. Nicht viel besser ging es uns während der Fasten in Pest, wo die Mittel zur Aufführung großartiger Instrumental- und Vocalwerke in den Kräften des anerkannten Nationaltheater-Orchesters, unseres Männer-Gesangvereines, des Musikconservatoriums und dilettirender Musikfreunde unläugbar vorhanden, und nur deßhalb noch nicht als entsprechend erprobt worden sind, weil in unseren musikalischen Kreisen Lethargie statt begeisternden Zusammenhaltens herrscht. Im Publicum macht sich wol eine ungenügende werkthätige Theilnahme, namentlich den philharmonischen Concerten gegenüber, in bedauerlicher Weise geltend, doch gälte es bei diesem Arrangement opferwilliger Begeisterung für Verbreitung classischer Musik, für Anregung zum Fortschritt, dann wären in der Concertsaison nach dem Carneval weder die philharmonischen Concerte, noch die Concertproductionen selig entschlafen. Doch nun sollen wir uns zur Entschädigung des Verlustes damit begnügen, daß wir die englisch-deutsche Pianistin Oxford ebenso gerundet, als seelenlos am Piano, daß wir Dr. Gunz zum Herzen sprechend und verständig, Hrn. Eugen v. Souper mehr geist- als seelenvoll im Vortrage gediegener Lieder gehört, es soll uns für alles entschädigen, daß unsere Landsmännin, die Aufsehen erregende Violinistin Frl. Rosa Suck ihre Kraft, Ausdrucksfülle und Bravour bekundete, oder daß wir bei der Meisterbehandlung der Harfe und Zither in den Händen des Hrn. Dubez ein neubelebtes Interesse empfinden. Doch alle die hier skizzirten Concerte der Genannten dürfen, den philharmonischen und Quartett-Productionen gegenüber, bei aller gerechten Würdigung doch nicht den erhebenden Hochgenuß beanspruchen, den große orchestrale und classische Streichquartettmusik bei unseren schätzenswerthen Kräften gewähren könnten. Hoffen wir geduldig auf Besserung. Vielleicht kommt Liszt im Herbst, seine Gegenwart würde neues Leben bringen. Dr. F.

London. Für den Monat Juni ist eine große Händel-Feier im Krystallpalast zu Sydenham projectirt. Das Programm hierzu, das in Form einer Brochure (von einem Bogen Umfang, mit Händel's Facsimile und einem Grundplan der vorzüglichsten englischen Concertsäle) versandt wird, liegt uns vor; es ist von Robert Bowley unterzeichnet und vom 17. März datirt. Diese Gedächtnißfeier größten englischen Styls soll vom 20—24. Juni stattfinden. — Am 20. Juni: „Messias“. — Am 22. Juni: Dettinger-Tedeum und Stücke aus „Saul“, „Samson“, „Belsazar“, „Judas Maccabäus“ ꝛc. — 24. Juni: „Israel in Egypten“. — Es ist auf 4000 Mitwirkende gerechnet, an der Spitze steht die „Sacred Harmonic Society“ mit ihrem Director Costa. Nummerirte Sitze für alle drei Festtage kosten $2^1/_2$ Guineen, für einzelne Concerte 1 Guinee. Zweiter Rang (nicht nummerirt) 25 Schilling für drei Tage; $^1/_2$ Guinee für einzelne Concerte. Billets sind zu bestellen im Krystallpalast oder bei der „Handel commemoration Office“ (Nr. 2, Exeter Hall, London). Dies zur Nachricht für Auswärtige. — Eine Vergleichung des Areals der verschiedenen englischen Concerträume ist nach dem beigegebenen Plane nicht ohne Interesse:

Hanover Square Rooms	hat eine Oberfläche von	943	Quadrat-Fuß.
St. James Hall	„ „ „ „	1271	„ „
Surrey Gardens	„ „ „ „	1280	„ „
Die Philharmonic Hall (Liverpool)	„ „ „ „	1584	„ „
Die St. Georges Hall (Bradfort)	„ „ „ „	1590	„ „
Der königl. Concertsaal im Buckinghampalast	„ „ „ „	1731	„ „
St. Martins Hall	„ „ „ „	1773	„ „
Die York Cathedrale (wo 1823 das Musikfest stattfand)	„ „ „ „	2138	„ „
Die Town Hall von Leeds	„ „ „ „	24[illegible]	„ „
Die Westminster-Abtey (Händel's Gedächtnißfeier 1784)	„ „ „ „	2425	„ „
Die Birminghamer Ton-Halle	„ „ „ „	2656	„ „
Exeter Hall (Concerte der Sacred Harmonic Society)	„ „ „ „	3645	„ „

Das Orchester allein, zu Händel's Gedächtnißfeier im Krystallpalast, hat eine Oberfläche von 16016 Quadrat-Fuß, also ungefähr $4^1/_2$ mal soviel Areal als die ganze Exeter Hall, welche bis jetzt als größter Concertraum galt. — Wie aber bei dieser Riesenausdehnung die Ausführung und der Klang ausfallen werden, steht auf einem anderen Blatle! Die „Wirkung“ scheint auch Nebensache zu sein. — Der practische Engländer verläugnet sich aber auch hier nicht. Auf dem Umschlag der Brochure kündigen Robert Cocks und Comp. Hand-Ausgaben der Händel'schen Oratorien an, zum Nachlesen bei der Aufführung eingerichtet, vollständiger Clavierauszug in Imperial-Octav, Preis 2 Schilling (20 Ngr.) für jedes Oratorium, für das Dettinger-Tedeum

sogar nur 1 Schilling. Durch diese enorme Billigkeit sind die Herausgeber sicher, daß Tausende von den Besuchern des Krystallpalastes sich, anstatt eines Textbuches, lieber den Clavierauszug selbst kaufen werden. Warum ahmen unsere deutschen Verleger nicht solche Einrichtungen bei unseren Musikfesten nach? Es wäre ihnen Gelegenheit genug geboten, und der Erfolg wäre unzweifelhaft.

Glogau. Auch wir haben hier ein Reis zu dem Ehrenkranz Meister Händel's nach Kräften beizutragen uns bemüht. Am 13. April, als am Todestage des Altmeisters, wurde sein „Jephta" aufgeführt. Nach Maßgabe unsrer beengten Verhältnisse, gelang das Werk befriedigend. Die Soli waren in musikalischen Händen. Als Iphis war Frl. Anna Becky, eine Schülerin Julius Stern's in Berlin, gewonnen worden; dieselbe hatte schon im vorigen Jahre hier die Aufführung des Paulus verherrlicht. Sie hat eine vortreffliche, reine Intonation und sehr achtungswerthe künstlerische Anschauungen und Potenzen, was ohne Zweifel zum großen Theile Stern's Verdienst ist. Sie sei der Theilnahme des Publicums für ihre Zukunft empfohlen. Sie verdient dieselbe namentlich auch als Liedersängerin, als welche sie eine namhafte Selbständigkeit und geläuterte Geschmacksrichtung entwickelt. Kein anderes Händel'sches Werk konnte übrigens dem Zwecke der Feier besser entsprechend erscheinen, als gerade dies, sein letztes, das der 75jährige blinde Greis dem Correpetitor Smith in die Feder dictirte. Welche Frische und Innerlichkeit, welche gewaltige Conceptionen, welche ganz neue, ins Ferne deutende Kunstanschauung zeigt hier der nie alternde riesige Geist des deutschen großen Tondichters! Es ist als wären mit der Erblindung alle hemmenden Schranken des Zeitgeschmackes überwältigt — der Blick ist nur nach Innen vertieft und er holt aus dem geheimnißvollen Schachte der unergründlichen Schöpferkraft nie zuvor geahnte Schätze herauf. Es ist fast spaßhaft, ein so junges Liebesgefühl, wie in der Partie des Hamor oder der Iphis athmet, der 75jährigen Seele eines erblindeten Greises entquellen zu sehen. Hier ist wahre Naturkraft und echte Fülle — der hundertjährige hohle Eichstamm treibt sein junges Lenzgrün in ungeschmälerter Ueppigkeit. Das ist Händel's Symbol. — Was die Bearbeitung des herrlichen Werkes betrifft, so weiß man nicht, ob man sich mehr darüber amüsiren oder ärgern soll. Hr. v. Mosel scheint ohne Wind nicht leben zu können. Deshalb hat er immerfort alle möglichen Blaseinstrumente in Athem gesetzt. Oft erdrückt ein Hornton die zarteste Soprancantilene und das lüderliche Kleeblatt der Oboen, Clarinetten und Fagotte mischt sich näselnd und winselnd recht zudringlich überall ein. Die Posaunen müssen die Flöten verstärken helfen, so gut es gehen will; aber aus Pietät gegen Händel scheint der Herr Bearbeiter sich auf zwei beschränkt zu haben, die denn gewöhnlich im Tenor und Alt umherirren. Daß das würdigste Instrument, die hehre Posaune, nur im Chor von drei oder vier Stimmen angewendet werden dürfe, um zu ihrem Rechte zu kommen, davon hat der österreichische Freiherr keine Ahnung gehabt. Hier wurden die beiden verlorenen Söhne der Tenor und Alt-Posaune, ganz weggelassen und in den Blaseinstrumenten noch anderweitig tüchtig aufgeräumt, sonst wäre es auch nicht zu ertragen gewesen. Auch waren bei der Aufführung zwei Chöre gestrichen, die den gedrängten Verlauf des Drama's entschieden hemmen. So entwickelte sich Alles rasch und interessant, was offenbar Händel's Intention entsprechend geschehen muß. Denn das breite epische Element hat er ja selbst ganz beseitigt, da die Recitation ganz dramatisch gehalten und wie Scenen behandelt worden — also ganz im Wagner'schen Sinne. Das Drama tritt lebhaft in den Vordergrund und auch der Chor und alle Arien betheiligen sich unmittelbar an der Entwickelung desselben. Das ist eine höchst considerabele Erscheinung, die sich nirgends in den mir bekannten Händel'schen Oratorien in dieser Schärfe zeigt. Mir ist noch der Name Iphis von besonderem Interesse gewesen. Die Fabel erinnert so lebhaft an die Iphigenie in Aulis, daß derselbe Name wol nicht zufälligerweise der Heldin Händel's zugefallen sein dürfte. Auch in der Charakterzeichnung beider Iphigenien zeigen sich geistig nahe Verwandtschaften.

Thorn. Am 13. April wurde Mendelssohn's Musik zur „Athalia" vom hiesigen Gesangvereine mit Orchesterbegleitung unter Leitung seines zeitigen Dirigenten, des Oberlehrers Dr. Hirsch, in der Aula des Gymnasiums zur öffentlichen Aufführung gebracht. Das Concert konnte man sowol seinem declamatorischen als musikalischen Theile nach ein wohl gelungenes nennen. Das recht zahlreich versammelte Publicum gab durch die gespannte Aufmerksamkeit, mit der es drei volle Stunden hindurch dem Vortrage des Dialoges wie der Musik folgte, auf das unzweideutigste zu erkennen, welchen tiefen Eindruck das Werk hervorgebracht. Wenn auch die Composition, vom künstlerischen Standpuncte aus betrachtet, nicht gerade eine bedeutende genannt werden kann, zumal wenn man es mit den aus früheren Lebensperioden des Meisters datirenden Schöpfungen in Parallele stellt, an welche es in Erfindung der Motive sowol wie in der formellen Gestaltung nur zu oft erinnert, so fehlt doch auch ihm nicht die in allen Werken Mendelssohn's hervortretende Formgewandtheit, die Glätte und Sauberkeit der Factur, die Noblesse des Ausdrucks und jene charakteristische Zeichnung der Stimmungen und Situationen, die den Meister in so hohem Grade auszeichnet, ihn zum Liebling jedes gebildeten Auditoriums, namentlich der ausübenden Dilettanten gemacht hat, und ihn auch trotz der in den letzten zehn Jahren hervorgetretenen Bewegung auf musikalischen Gebiete, die auch in der Geschmacksrichtung des Publicums theilweise schon einen merklichen Umschwung hervorgebracht hat, stets in der Gunst des Publicums erhalten wird. Da unser Ort an geschickten Vorlesern keinen Mangel hat und das Publicum von früheren Jahren her an die Recitation dramatischer Werke gewöhnt ist (wir erinnern an „Faust", „Antigone" und „Medea", die mit vertheilten Rollen und den betreffenden Compositionen von Radziwil, Mendelssohn und Taubert in ähnlich declamatorisch-musikalischer Weise öffentlich vorgeführt wurden), so konnte man es auch diesmal wagen, das in Rede stehende Drama Racine's mit vertheilten Rollen vorlesen zu lassen. Die von Mendelssohn componirte Musik bildete in ihren einzelnen Nummern dazu eine angenehme Abwechslung, und den vom Dichter vorgeschriebenen Abschluß jedes Aufzuges. Für den Dialog war die verdienstliche Uebersetzung von Viehoff gewählt worden. Die Chöre waren gut einstudirt und brachten in ihrem feurigen und kräftigen Vortrage einen zum Theil ergreifenden Effect hervor. Unter den Solisten zeichnete sich Frl. Drescher rühmlich aus, von den Ensembles sprachen das Duett in Nr. 2: „O wie seelig ist das Kind" und das Terzett in Nr. 3: „Ein Herz voll Frieden" besonders an. — So dankenswerth die wiederholte Vorführung Mendelssohn'scher Musik seitens unseres Gesangvereines ist, so hat doch, wir können es nicht verhehlen, diese liebevolle Hingabe und die sichtliche Bevorzugung der Mendelssohn'schen Muse etwas Bedenkliches. Es ist leicht erklärlich — und wie mit unserem Verein, wird es wol auch mit anderen aus ähnlichen Elementen construirten Gesellschaften, zumal in minder großen Provincialstädten bestellt sein — weßhalb die Mendelssohn'sche Gesang-Musik eine so ausschließliche Bevorzugung genießt. Die Lieblichkeit und das Einschmeichelnde der Cantilene, die bequeme Stimmführung und der Umstand, daß Mendelssohn dem Organe des Sängers nie eine übermäßige Kraftanstrengung zumuthet, weil sich seine Melodie stets in den Regionen bewegt, die jedem Dilettanten erreichbar sind, und auch seine Harmonik sich nur selten ungewöhnliche Ausschreitungen oder erzwungene Ton-Combinationen erlaubt: Das alles hat von jeher Mendelssohn zum Lieblingscomponisten der singenden Dilettanten gemacht, und seine Gesang-Compositionen haben auf dem Repertoire der kleineren Vereine nicht nur die erste, sondern sogar mit Zurücksetzung der älteren Meister, eines Bach, Händel und gar der älteren Italiener, deren Verständniß bei längerer Beschäftigung und innigerem Hineinleben in ihre

Eigenthümlichkeit auch dem weniger geübten und musikalisch gebildeten Sänger nicht gar zu schwer fallen kann, fast die alleinige Stelle behauptet. Ein derartiges Streben, wie anerkennenswerth es auch von der einen Seite sein mag, hat aber doch etwas entschieden Einseitiges, wovor in der Kunst nicht genug gewarnt werden kann. Auf denn, Ihr Sängervereine, die Ihr die technischen Kräfte dazu besitzt — und den wenigsten von Euch werden sie fehlen — versucht es einmal und steiget in die tiefen Schachte hinab, die Euch die erhabene Kirchenmusik unserer alten Meister erschließt: Ihr werdet dort das lauterste und wohlklingendste Metall finden, wofern Ihr nur mit unverdrossenem Eifer und liebevoller Hingebung Euch seiner Bearbeitung widmet!

In **Königsberg** gab Frau Klotilde Köttlitz ein Concert mit ihren Gesangsschülerinnen. Programm und Ausführung waren gut, zum Theil vorzüglich; der Saal war voll. Frl. Friederike Giere trug in demselben Concerte einige Piècen von Chopin, Wehle und Jaell mit Beifall vor. Diese bereits öfter in d. Bl. belobte Clavierspielerin gab auch ein eigenes gut besuchtes Concert, in welchem sie u. a. Mozart's G moll-Quartett mit Clavier, Beethoven's E dur-Sonate Op. 109 und ein Liszt'sches Duo für zwei Claviere (Manuscript) vortrug — letzteres mit ihrer gutgeschulten Schwester. Die Wahl wie die Ausführung machten der Concertgeberin Ehre, sie zeigte ihre Hingebung an die wahre Kunst und ihren Sinn für das gute Alte und interessante Neue; zugleich bewährt sie ihre tüchtige Spielkunst, die in der That echtkünstlerisch ist. — Der Philharmonische Verein gab zwei große Concerte, in welchen u. a. die Coriolan-Ouverture, die „Weihe der Töne", die Stradella-Arie, die „Vestalin", Act 1 und 2, aufgeführt wurden. Hr. Japha spielte sehr gut Spohr's 9. Concert und die Damen Schneider-Dolle und Großer sangen mit Beifall.

Magdeburg. Die am 24. März stattgehabte musikalische Soirée des Hrn. v. der Osten zählt zu jenen Kunstgenüssen, wie sie uns nach Reichhaltigkeit und Abgeschlossenheit des Programmes, nach vollkommener Ausführung durch betreffenden Künstler, und endlich nach innerer Empfänglichkeit und lebhafter Anregung der betheiligten Gesellschaft nur selten geboten werden. Ohne die einzelnen Nummern durchzugehen, begnügen wir uns mit der Erwähnung des so selten gehörten Liederkreises von Beethoven „An die ferne Geliebte." Wie die Composition selbst zu den zartesten und am tiefsten empfundenen des Meisters gehört, so bildet auch ihre Darstellung eine der ausgezeichnetsten Leistungen des Hrn. v. der Osten, dessen seelenvolles Organ und edle Auffassung und Ausdrucksweise hier zu wahrhaft zauberischer, tiefergreifender Wirkung sich vereinigen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Ludwig Strauß, der in jüngster Zeit rastlos concertirende und ebenso triumphirende Violinvirtuose, war in diesen Tagen einer Einladung des Musik-Dir. Albert Bratfisch in Stralsund gefolgt, und veranstaltete in Gemeinschaft mit demselben eine Reihe von Concerten in Stralsund, Greifswald und Bergen (auf Insel Rügen). Beide Künstler fanden größte Anerkennung, ihre Programme zeichneten sich durch selten gehörte Werke von Beethoven, Spohr (Gesangscene), Franz Schubert (Andante und Rondo für Clavier und Violine), Rob. Schumann (Carneval) u. a. aus.

Hr. von der Osten gab in Magdeburg mit zunehmendem Erfolge zwei eigene Concerte, nachdem er in mehreren Abonnementconcerten gesungen hatte. Für die Musikaufführungen am Palmsonntag und Charfreitag wurde seine Betheiligung ebenfalls gewonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Der großherzogl. Schloßchor zu Schwerin, unter Jul. Schäffer's Leitung, gab am 7. April eine Aufführung von geistlichen Chorwerken altitalienischer und deutscher Meister. Choräle von Eccard und Seb. Bach, Motetten (Sicut cervus, Ps. 42) von Palestrina, „O vos omnes" von Balotti, „Ehre sei dir Christe" von Heinr. Schütz, daneben Mozart's „Ave verum" und zwei Arien aus „Paulus" und „Elias", vorgetragen von Frl. Ida Krüger, kamen zu Gehör.

Die Abtheilung Amsterdam des niederländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst hat in diesem Winter mit drei Concerten recht erfreuliche Beweise ihrer Thätigkeit gegeben. Unter den aufgeführten Werken befanden sich Mendelssohn's „Lobgesang", Gade's „Comala", Rossini's „Stabat mater", Méhul's „Joseph", sowie zur Händelfeier der „Messias". In letzterem errang sich Frl. Schreck aus Bonn durch ihre schöne Stimme großen Erfolg. Chöre und Orchester, jetzt seit zwei Jahren unter der Leitung des Musik-Dir. Richard Hol, leisteten immer ganz Vorzügliches.

In dem Benefizconcert für das Chorpersonal zu Hannover am 16. April, spielte Jaell Beethoven's Clavierphantasie mit Chören, Stockhausen war mit Liedervorträgen betheiligt und der Violinvirtuose Herner debutirte mit Ernst's Othello-Phantasie. Die Vorträge des Chors unter seinem Director Longer werden gelobt.

Die Singakademie in Elbing führte am Abende des Palmsonntags in entsprechender Weise Haydn's Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" auf. — Der Dirigent, Hr. Damroth, hat sich entschieden den Anspruch auf das Anerkenntniß erworben, daß er das erst aufblühende Institut in kurzer Zeit auf einen bedeutsamen Standpunct geführt hat. — Für den Herbst steht die Aufführung von Schumann's „Paradies und die Peri" bevor.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper „König Alfred von England", Musik von Chemin Petit, ist in Neu-Strelitz aufgetaucht und hat dort gefallen. Der anwesende Componist wurde gerufen.

In Karlsruhe ist „Des Adlers Horst" von Gläser „in Aussicht."

Auszeichnungen, Beförderungen. Julius Schäffer in Schwerin hat vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die goldene Verdienst-Medaille am Bande erhalten, als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste um die Organisirung und Herausbildung des Schloßkirchenchores zu Schwerin.

Musik-Dir. Gustav Flügel ist zum Schloßorganisten in Stettin (an Oelschläger's Stelle) ernannt worden und wird Anfang Juli von Neuwied dahin übersiedeln.

Vermischtes.

In Cöln kam in diesen Tagen der Proceß des Musikalienhändlers Schlesinger in Berlin, als rechtmäßigen Eigenthümers der Clavierauszüge von Weber's „Freischütz" und „Oberon" gegen den Holle'schen Nachdruck zur gerichtlichen Entscheidung. Infolge der verschiedenen Landesgesetze, die Dauer des literarischen Eigenthumsrechtes betreffend, konnte Holle selbst nicht zur Verantwortung gezogen werden, und der Proceß richtete sich gegen die HH. Gisner und A. J. Tonger, welche Exemplare dieser Ausgabe debutirt hatten. Das Urtheil lautete gegen jeden der Angeklagten auf 50 Thlr. Geldbuße und auf eine Entschädigungssumme bei Gisner von 820 Thlr. und bei Tonger von 512 Thlr.

Intelligenz-Blatt.

NOVA
von
Joh. André in Offenbach.

1859 Nr. 1.

Pianoforte mit Begleitung.

Brosig, M., Op. 22. Deux Sérénades pour Piano et Violon ou Violoncelle. 25 Ngr.
Wichtl, G., Danses favorites pour Piano et Violon. Cah. I. Différentes Danses. 15 Ngr.

Zwei Pianofortes zu acht Händen.

Rossini, G., Ouverture Tancred, arr. par *P. Horr*. 1 Thlr.

Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. v., Op. 27. Nr. 2. Sonate Cis moll, arrangée par *Jules André*. 25 Ngr.
——, Op. 31. Nr. 2. Sonate D moll, arrangée par *Jules André*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Cramer, H., Op. 14. Le Désir, Pensée romantique, arr. par l'auteur. 10 Ngr.
Kuhe, G., Op. 62. Grande Marche triomphale, arr. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Beliebte Stücke aus seinen Opern, bearb. von *Horr*. Nr. 1. Marsch aus Titus. 5 Ngr.

Pianoforte Solo.

André, Ed., Op. 10. 2 Polka. 7½ Ngr.
Cramer, H., Potpourris. Nr. 93. Luisa Miller. 20 Ngr.
Delioux, Ch., Op. 39. Les bohémiens, Morceau de genre. 12½ Ngr.
——, Op. 40. Les Matelots, Scène maritime. 12½ Ngr.
——, Op. 44. 3 Romances sans paroles. Nr. 1. Méditation. 2. Regrets. 3. Chant d'Amour, cpl. 17½ Ngr.
Heller, St., Op. 80. Wanderstunden, 6 Charakterstücke. Einzeln: Nr. 1. 3. à 10 Ngr. Nr. 2. 4. 5. 6. à 7½ Ngr.
Hummel, J. N., Sammlung kleiner Figuren-Uebungen, mit Fingersatz. Auszug aus dessen grosser Clavierschule (im Einverständniss mit Hrn. *C. Haslinger*). 25 Ngr.
——, Op. 124. Fantasina über ein Thema aus *Mozart's* „Figaro". 20 Ngr.
Idé, Ch., Grand Trot. — Etude in Ges dur. à 10 Ngr.
Jungmann, Alb., Op. 121. Ich denke dein. Melodie. 12½ Ngr.
——, Op. 122. Morgenständchen. 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Rondo, C dur aus Sonate Nr. 11 12½ Ngr.
Sutter, Henri, Op. 6. Nocturne in F dur. 12½ Ngr.
Voss, Ch., Op. 238. Chansons anglaises. Nr. 1. Kathleen Mavourneen (Chanson irlandaise). 15 Ngr.
——, Op. 242. America. Transcriptions brillantes sur des airs américains populairs. Nr. 1. Hail Columbia. Nr. 2. Yankee doodle. Nr. 3. Star spangled banner. à 15 Ngr.
——, Op. 245. Nouveautés du jour. Nr. 5. Die heimliche Liebe. 15 Ngr.

Gesang-Musik.

Carafa, M., „Sag' 'mal!" „Was denn?" Komisches Duett für Sopran und Alt (Ten. und Bariton) mit Pfte. 12½ Ngr.
Genée, Rich., Op. 14. Heitere Lieder für vier Männerst.:
Heft I. Nr. 1. Die Sonntags-Jäger. Nr. 2. Die Dorfmusikanten. Nr. 3. Gelächter. Partitur und Stimmen 25 Ngr. Die Stimmen allein 13 Ngr.
„ II. Nr. 4. Bibit ille, bibit illa. Nr. 5. Champagner. Part und St. 25 Ngr. Stimmen allein 13 Ngr.
„ III. Nr. 6. Die hübschen Mädchen. Nr. 7. Die Gläser. Part. und St. 12½ Ngr. Stimmen allein 6½ Ngr.
Genée, Rich., Op. 23. 3 Lieder für 4stimm. gemischten Chor. Nr. 1. Abendstille. Nr. 2. Frühlingsabend. Nr. 3. Abendfeier in Venedig. Part. und St. 20 Ngr. Stimmen allein 10 Ngr.
——, Op. 36. Das Fräulein an der Himmelsthür, komisches Lied für Bass mit Pfte. 10 Ngr.
Goltermann, G., Op. 29. Schönster Wunsch, für Tenor oder Sopran mit Pianoforte und Violoncelle. 15 Ngr.

Verschiedenes.

Haydn, Jos., 30 ausgewählte Quartette für 2 Vs., Alto und Cello. Nr. 11. C. Nr. 12. H m. Nr. 13. B. Nr. 14. G. Nr. 15. D. Nr. 16. Es. Nr. 17. G. Nr. 18. D m. à 1 Thlr.
Neumann, E., Op. 35. Windsor-Quadrille f. Orch. 1 Thlr. 5 Ngr.
Universal-Lexicon der Tonkunst von *Bernsdorf*, Liefg. 21. 22. à netto 10 Ngr.
Volckmar, Dr. W., Op. 55. 36 kleine leichte Tonstücke für die Orgel, cpl. 25 Ngr.
Wichtl, G., Danses favorites pour un Violon. Cah. I. Différentes Danses. 7½ Ngr.
——, Dasselbe für zwei Violinen. 12½ Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

Apollo pour 2 Violons. Nr. 1. Ouv. la Muette. 12½ Ngr. Nr. 2. Airs la Muette. 22½ Ngr. Nr. 8. Ouv. Entführung. 10 Ngr.
Bellini, Morceau de musique militaire sur la marche favorite de Norma pour Piano à 4 mains, avec accompagnement de grand Tambour, Cymbales et Triangle ad libit. 17½ Ngr.
Boieldieu, A., Ouverture Jean de Paris für grosses Orchester oder für kleines Orchester. à 1 Thlr 20 Ngr.
Orpheus pour 2 Flûtes. Nr. 6. Ouverture Calif de Bagdad. 10 Ngr. Nr. 16. Airs Don Juan. 18 Ngr.
Rossini, G., Ouverture Tancred pour deux Violons, Alto et Violoncello arrangée par *Busch*. 18 Ngr.

Im Verlage von **Julius Hainauer** in *Breslau* erscheint soeben und sind durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Souvenir
des grands maîtres Allemands.

7 Transcriptions pour le Piano
par
IGNACE TEDESCO.
Oeuvre 112.

Nr. 1. Le conte (das Märchen) des Saisons de *Haydn*. 15 Ngr.
„ 2. A Chloë. Chanson de *Mozart*. 12½ Ngr.
„ 3. Le Menuet de la Symphonie en Sol mineur de *Mozart*. 12½ Ngr.
„ 4. Marche des „Ruines d'Athènes" de *Beethoven*. 15 Ngr.
„ 5. Chanson des Nymphes de l'opéra „Oberon" de *Weber*. 12½ Ngr.
„ 6. Polonaise de l'opéra „Faust" de *Spohr*. 15 Ngr.
„ 7. Marche des ouvriers du „songe d'une nuit d'été" de *Mendelssohn-Bartholdy*. 15 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Ascher in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 20. — Den 13. Mai 1859.

Inhalt: Das musikalisch Schöne. — Recensionen: Heinrich Gottwald, Op. 4; C. H. Döring, Op. 3; J. S. Bach's Weihnachtsoratorium; J. S. Bach's Cantaten; Schlesisches Liederalbum. — Wiener Briefe (Fortsetzung). — Eine Händel-Feier des vorigen Jahrhunderts. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Das Musikalisch Schöne.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst von Dr. **Adolph Kullak**.

Leipzig, H. Matthes. 1858.

Besprochen von Julius Schäffer.

I.

Das Werk des den Lesern d. Bl. rühmlich bekannten Verfassers gehört zu denjenigen Schriften, welche, angeregt durch den Parteienstreit auf dem Felde der musikalischen Aesthetik, eine Lösung herbeizuführen bemüht sind. Die nächste Veranlassung hat die bekannte Hanslick'sche Brochure gegeben — nicht nur der gleiche Titel besagt es, sondern auch der Verfasser gesteht es uns selber (S. 19), daß sein ursprünglicher Plan gewesen sei, über das Wahre und Unwahre des Hanslick'schen Buches ausführlichere Untersuchungen anzustellen. Diese Untersuchungen mußten nothwendig überall auf die Frage nach der Idee der Tonkunst zurückführen, und der Verfasser erkannte bald, daß die auf dialektischem Wege gewonnene Beantwortung dieser Frage zugleich die sicherste Antwort auf die Hanslick'sche Schrift sei. Er ließ die besondere Tendenz fallen, für welche ohnehin inzwischen andere Stimmen sich erhoben hatten, und stellte sich die Aufgabe, „die Idee der Tonkunst in ihre Einzelheiten zu verfolgen, und aus denselben eine gründliche und umfassende Anschauung des musikalisch Schönen zu gewinnen." So entstand anstatt einer Streitschrift vorliegender „Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst." Wir rechnen es dem Verfasser als einen ganz besonderen Vorzug an, daß er nicht im Interesse einer Partei geschrieben, sondern alle Waffen der Philosophie nur dazu verwendet hat, dem Wesen seiner Frage auf den Grund zu kommen. Die philosophische Untersuchung, und nur diese, ist zunächst Zweck seines Buches, und ihre Consequenzen führen ihn oft dahin, gegen beide der streitenden Parteien sich zu wenden. Im Grunde also nimmt der Verfasser eine vermittelnde Stellung zwischen den äußersten Gegensätzen ein: zwischen Hanslick, der in der Musik nur „tönend bewegte Formen" erkennt, und den Vertretern der absoluten „Programmmusik", welche die Auflösung der rein musikalischen Formen anstreben und für alle Musik die Aufstellung eines dichterischen Inhaltes fordern; und zwar stellt er sich — um es hier gleich vorweg anzugeben — zu beiden Extremen so, daß er den Hanslick'schen Entwickelungen gegenüber einen Gefühlsinhalt der Musik nachweist, bezüglich der verschiedenen Arten der Programmmusik das Resultat gewinnt (S. 270): „daß die Mischgattungen zwar reizvolle Abzweigungen der Tonkunst sind, daß der Kern der letzteren aber in der auf sich selbst gestellten unvermischten Instrumentalmusik beruht."

Es mag hier versucht werden, die Begründung dieser beiden Puncte — der Cardinalpuncte des ganzen Buches wenigstens für unsere Zeit — in gedrängter Uebersicht wiederzugeben.

Das erste Capitel, in welchem der Verfasser der Vollständigkeit wegen das Verhältniß der Musik zu den übrigen Künsten entwickelt, kann hier füglich übergangen werden. Das Ganze ist nach des Verfassers eigener Angabe aus Vischer's Aesthetik entnommen und darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Indem der Verfasser im folgenden Capitel auf die Idee der Tonkunst näher eingeht, kommt es ihm zuvörderst darauf an, seine von der Hanslick'schen wesentlich

abweichende Ansicht kund zu geben. Dies geschieht in folgendem Satze: „Die Idee der Musik ist nach der, uns entgegenstehenden Ansicht die Geistigkeit, insofern sie sich im Formideale ausdrückt, nach unserer: die Geistigkeit, insofern sie psychischen Gefühlszuständen eigen ist, und gleichzeitig in der plastisch sinnlichen Form sich offenbart.“ Aus der doppelten Natur der Idee beweist nun der Verfasser die Nothwendigkeit, der Aesthetik der Musik eine psychologische Untersuchung vorauszuschicken, wie dies auch von Vischer anerkannt sei. Alles, was das Werk hierüber enthält, ist nach des Verfassers Angabe aus Benecke's Psychologie entlehnt und kommt ungefähr auf folgende Hauptsätze hinaus:

„Unter den inneren Thätigkeiten der Seele stehen sich Verstand und Gefühl am meisten entgegen, und jede von beiden wird durch ihren Unterschied von der anderen am besten erkannt. In beiden liegen Urvermögen zugrunde, die nach Erfüllung objectiver Reize streben. Diese objectiven Reize sind ein Inhalt, der ebensowol dem Verstande als dem Gefühle zukommt, nur ist die Art und Weise, die Form des Aneignens dieser Reize, bei dem Verstande von einer anderen Art der Urvermögen bedingt, als beim Gefühle.“ Während nämlich bei der Verstandesthätigkeit das angeregte Innere in den objectiven Erscheinungen vollkommen aufgeht, findet beim Gefühle keine vollkommene Sättigung statt, ergiebt sich hier ein Ueberschuß von strebender Kraft. Mithin enthält das Gefühl zwei Factoren: Inhalt und Bewegung oder auch — was beim Verfasser gleichbedeutend ist — Gedanke und Bewegung. Ueber das Verhältniß dieser beiden Factoren heißt es (S. 24): „Bei der Erfassung irgend eines Gegenstandes tritt das Gefühl nicht völlig aus sich heraus in das Object, sondern es berührt ihn nur, nimmt ihn aber tiefer in sich selber hinein(?). Aller Inhalt ist für das Gefühl nicht durch die Gegenstände gegeben, sondern durch sein eigenes Verhalten zu denselben; die Objecte sind nur da, damit das Gefühl in und an denselben sich selbst in seinen Kräften und Bethätigungen gewinne.“ — Hieraus folgt unmittelbar, daß die Bewegung des Gefühls eine Bewegung in sich ist — ein wichtiger Punct, der vom Verfasser lange nicht genug ausgebeutet wird, wie denn überhaupt in diesem Capitel Vieles dunkel und schwankend bleibt. Ganz unentschieden läßt der Verfasser die Frage, ob im Gefühle der Inhalt das Ursprüngliche sei, oder die Bewegung. Bald sei es das Eine, bald das Andere, in keinem Falle bleibe der Inhalt aus. Weiterhin jedoch (S. 29) läßt er mit Lazarus die Bewegung erst durch den Inhalt entstehen; ein andermal nennt er die Bewegung gewissermaßen einen leeren Raum, der nach der vom Inhalt ausgehenden Färbung verlangt, und endlich begreift er unter der ersten Gattung der Gefühle diejenigen, bei welchen die Bewegung dem Inhalte vorausgehe.

Die Verhältnißstellungen der beiden Factoren ergeben nämlich nach ihm eine Fünftheilung des Gefühls, und zwar:

1) das Gefühl mit unbestimmtem Inhalt. Die Bewegung geht hier dem Inhalte vorauf und bleibt im Uebergewichte. Der Geist ist hier noch im dumpfen Weben (Hegel) befangen — er vegetirt.

2) Das hinter der Verstandesthätigkeit regsame Gefühl. Es begleitet den Verstand überall hin, leitet ihn durch das Instinctartige, das in seiner Natur liegt, oft auf den rechten Pfad, oft von ihm ab. Hier ist es noch in einer gewissen Oberflächlichkeit befangen, der Verstand dagegen im Uebergewichte. Erst die folgenden Gattungen haben die normale Durchdringung von Bewegung und Inhalt, handeln erst dann vom Gefühle im gewöhnlichen Sinne.

3) Das Gefühl mit objectiver Grundlage. Sein Inhalt ist die merkliche objective Welt, seine Bewegung beschäftigt sich mit fortwährendem Vergleichen des Objects mit der innigsten Function der Urvermögen, theilt sich in Lust und Unlust. Erstere besteht im Anziehen, die andere im Abstoßen des Reizes, beides in fortwährender Oscillation gedacht. Die verschiedenartige Mischung beider ergiebt bald die Wehmuth, bald das Uebergewicht des Einen, bald den Contrast Beider. Dieser Gattung ist eine gewisse Gefühlsfrische eigen, die noch weniger durch den tieferen Gedanken der Reflexion vermittelt ist (Unmittelbarkeit, Unendlichkeit des Gefühls).

4) Das Gefühl des wirklich Geistigen. Gegenstand sind allgemeine Ideen, als z. B. Vaterlandsgefühl u. drgl.

5) Das Gefühl des eingebildet, romantisch Geistigen. Sein Gegenstand ist die Welt der Einbildungskraft und Phantasie, in welcher die Sehnsucht, die an der natürlichen Welt kein Genüge hat, ihre Erfüllung findet. In diesem seinem höchsten Standpuncte erreicht das Gefühl den Boden der Romantik.

In dieser Allgemeinheit vermag jedoch das Gefühl nicht in die Kunst überzugehen — es muß, um sinnlich zu erscheinen, zeitlich und persönlich begrenzt werden. Dies geschieht durch die Stimmung — die Kunst wird also hauptsächlich Stimmungen darstellen. Erscheint hier dem Gefühle gegenüber die Stimmung als das besondere, so lassen sich wiederum in der individuell begrenzten Stimmung als Totalität Einzelgefühle unterscheiden, die eine ähnliche Verknüpfung untereinander eingehen, als die Ideen. Schließlich betrachtet der Verfasser noch den Unterschied der Stimmungen nach ihrer Dauer, nach Temperament, Bildung und Stand, nach dem Zeitalter (wobei behauptet wird, die Stimmungen in der Kunst seien überhaupt erst der neueren Zeit eigen), nach Nationalität, Familieneigenthümlichkeit, Alter und Geschlecht.

Welches ist nun das dem Gefühlsausdrucke geeig-

nelste Material? Diese Frage wird im dritten Capitel abgehandelt. Es findet sich keins, welches vollkommen genügte, Inhalt und Bewegung zugleich auszudrücken. Weil das Material der bildenden Künste sich als ganz untauglich erweist, so bleiben für das Gefühl nur Ton oder Wort als einzig mögliche Ausdrucksformen übrig, indem Beide wenigstens das Zeitliche mit der Idee des Gefühls gemeinsam haben. Ihr Antheil ist aber insoweit ein unterschiedener, als das Wort mehr auf den Inhalt, der Ton mehr auf die Bewegung angewiesen ist.

Bei näherer Beleuchtung ist auch mit dem Worte allein nicht viel anzufangen — es ist ein zu überwiegend begriffliches Element. In seinem Klange kann sich zwar die Zeitbewegung ausdrücken, die eigentliche Gefühlsbewegung jedoch nicht recht aufkommen. Ebenso wenig wird der Gefühlsproceß gedeckt durch die Verbindung des Wortes mit der Geste. Es bleibt mithin als einzig mögliches Material der Ton übrig, denn allerdings ist dieser seiner Sinnlichkeit nach durchaus Bewegung und zeigt, ganz wie das Gefühlsleben, das Verhältniß von Langsamkeit und Schnelligkeit und des Kraftmaßes in unendlichen Abstufungen. „So erhalten wir im Tone ein sinnliches Material, das durch den Charakter seiner Zeitlichkeit, seiner einheitlichen flüssigen Bewegung und seiner, dem Lebensausdruck entsprechenden Kraftunterschiede der einen, und zwar der Hauptseite seiner Idee, d. h. der Bewegung des Gefühls analog ist."

Verweilen wir hier einen Augenblick, um zu betrachten, was wir eigentlich mit diesem Tonmateriale gewonnen haben. Offenbar sind wir mit demselben noch um keinen Schritt weiter gekommen als Hanslick mit seiner Brochure. Auch Hanslick bestreitet keinen Augenblick, daß der Ton geeignet sei, den rein dynamischen Vorgang des Gefühls entsprechend wieder zu geben; ja, daß er nur dies imstande sei, ist so recht eigentlich das quod erat demonstrandum aller seiner Beweisführungen.

Die nächste Consequenz schiene nun die zu sein, auch das reine Tongebiet als solches für untauglich zur vollkommenen Darstellung des Gefühlslebens zu erklären, und hier uns die Nothwendigkeit seiner Verbindung mit der Wortsprache herzuleiten. Der Verfasser zieht diese Consequenz nicht; er will uns später zeigen, wie auch das Tonwesen an sich imstande sei, einen objectiven Inhalt zu gewinnen. Ehe er dazu kommt, handelt er noch ausführlicher von den Besonderheiten des musikalischen Materials, abgezogen von allem Gefühlsinhalte, geht also zunächst auf den Hanslick'schen Standpunct noch näher ein.

Dies geschieht im vierten Kapitel, welches „die sinnliche Schönheit der Musik" behandelt. Schon aus dem Obigen ergab sich, daß der Ton den Gefühlsausdruck nicht deckte; noch mehr — er ist an sich auch keineswegs identisch mit dem Gefühle, hat ein specifisch eigenes, nach bestimmten Naturgesetzen sich entfaltendes Gebiet — „freilich wird sich später zeigen, daß er seine Sinnlichkeit nur als Form für die höhere belebende Seele hinstellt."

Es würde zu weit führen, wollten wir dem Verfasser durch alle Einzelheiten seiner Entwicklung der architektonischen Eigenschaften seines Tongebietes, vom Rhythmus an bis zu den complicirtesten Formen des Contrapunctes folgen, so ungern wir auch dem Reize widerstehen, manche treffliche Ausführung, z. B. über das Verhältniß von Melodie und Harmonie, sowie über die Proportionalität (nach Zeising), hier im Auszuge mitzutheilen. Da wir jedoch alle diese Dinge billig als bekannt voraussetzen dürfen, so übergehen wir sie hier und sehen weiter, auf welchem Wege der Verfasser dazu gelangt, für das reine Tonwesen einen Inhalt nachzuweisen.

(Fortsetzung folgt).

Kirchenmusik.

Heinrich Gottwald, Op. 4. Kurze Messe für gemischten Chor und Orchester. Breslau, Leuckardt. Preis 3 Thlr 10 Ngr.

Das Werk liegt uns nur in einer Directions-Orgelstimme und den nöthigen Sing- und Instrumentalstimmen vor. So viel sich hieraus unter diesem die Durch- und Uebersicht erschwerenden Umstande ersehen läßt, ist der Charakter der Messe dem heiligen Zwecke angemessen, das Hochamt der katholischen Kirche musikalisch zu verherrlichen. Hierzu ist sie bestimmt und wird sich, ihrer Kürze halber, für diese Handlung auch besonders eignen. Die zur Ausführung nöthigen Kräfte übersteigen mäßige Anforderungen nicht; die Singstimmen sind stimmgerecht geführt und daher auch, nur mit Ausnahme einiger Stellen, die bezüglich der reinen Intonation eine größere Vorsicht erfordern, leicht ausführbar. Das Orchester ist in seinem begleitenden Theil einfach gehalten; es besteht aus Streichquartett, 2 Oboen, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken ad libitum und Orgel. Im Kyrie, Tact 7, ist uns die Verdoppelung der Oberstimme durch den Baß unangenehm aufgefallen; die Stelle wiederholt sich öfter, nur in anderer Tonlage (siehe Tact 11, ferner Seite 4 Tact 8 und 20) und macht immer die gleiche Wirkung. Das Orchester mildert zwar die reine Octavenfolge in etwas, verdeckt sie jedoch keineswegs. — Eine ähnliche Stelle findet sich noch am Schluß, wo sie jedoch nicht übel klingt. Der Grund hiervon liegt darin, daß der Grundbaß sich von dem der Singbaßstimme hier in weiterer Entfernung befindet, und außerdem auch die Octavenverdoppelung mit einer ganzen melodischen Folge (hier fünf Tacte mit Fermate) vorgenommen ist. Hier die Beispiele:

Sing-stimme. Bass.

do - na

lei - - son.

no - bis do - na pa - cem.

Die Messe sei besonders Kirchen empfohlen, die über größere musikalische Mittel nicht zu gebieten haben. Das Werk ist Hrn. M. Brosig, Capell-M. an der Kathedrale zu Breslau gewidmet.

C. H. Döring, Op. 3. Das Vaterunser mit dem „Gegrüßet seist Du, Maria". Partitur und Stimmen. Leipzig, Merseburger. Pr. 17½ Ngr.

Das vorliegende Werk zeichnet sich, wie die, vom Ref. dieses schon früher besprochenen Compositionen Döring's (Op. 1. drei geistliche Chöre und Op. 2. vier geistliche Chöre) durch ernsten, würdigen, dem Zwecke entsprechenden Ton besonders aus, und gehört demnach zu dem Besseren, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete geleistet ist. Wie früher, ist der Componist auch hier bemüht, in der äußern Form namentlich die alten italienischen Meister nachzuahmen, doch verräth bei näherer Anschauung das harmonische und melodische Element sofort die Zeit des Entstehens des Werkes. Das „Vaterunser" ist vierstimmig gesetzt, hebt in Andante an und vermeidet bis auf einige kleine Worte jede Textwiederholung, so daß das Ganze ruhig bei demselben Zeitmaße in dem dreimaligen Amen seinen würdigen Abschluß findet. Der nun folgende „Gruß an Maria" — in etwas schnellerer Bewegung — ist in harmonischer Beziehung namentlich am Schlusse zu, sehr wirksam. Der Satz wird achtstimmig; theils wirken die Stimmen zusammen, theils theilen sie sich in zwei Chöre, vierstimmigen Knaben- und Männerchor, was Veranlassung zu angemessenen, wohlklingenden Gegensätzen giebt. Zunächst für die katholische Kirche bestimmt und Ihrer Majestät der Königin Marie von Sachsen zugeeignet, kann diese Composition, jedoch unter Weglassung des letzten Satzes, auch in der protestantischen Kirche benutzt werden.

J. S. Bach's Cantaten in ausgesetzten Singstimmen. Lief. I bis VI. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir bringen hierdurch das Unternehmen der genannten Buchhandlung zur Kenntniß der zahlreichen Kirchengesangvereine. Die Stimmen sind schön und correct gedruckt, das Format derselben handlich und der Preis angemessen gestellt. Die Lieferungen enthalten die Cantaten: Bleibe bei uns — Weinen, Klagen, Sorgen — Herr Gott Dich loben wir — Es erhob sich ein Streit — O Ewigkeit du Donnerwort — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.

J. S. Bach, Weihnachtsoratorium. Arie mit Clavierbegleitung. Berlin, Schlesinger. Pr. 7½ Ngr.

Die Arie aus dem Weinachtsoratorium ist hier in eine Sammlung classischer Gesänge, „Hosianna" unter Nr. 36 aufgenommen, nach der Partitur mit Clavierbegleitung von C. Klage, arrangirt(?) von W. Rust. Wir haben noch nicht Gelegenheit gehabt, das Oratorium, dem die Arie: „Flößt mein Heiland, flößt dein Name" entnommen ist, selbst zu hören, kennen daher auch die Wirkung dieser eigenthümlich angelegten Arie mit der häufig wiederkehrenden Echostimme nicht. Wir müssen gestehen, daß wir überrascht waren, derartiges, fast möchten wir es Spielerei nennen, in einer Bach'schen Composition zu finden. Th. Schneider.

Kammer- und Hausmusik.

Schlesisches Liederalbum für 1858. Bunzlau, Appun's Musikalienhandlung. Pr. 1 Thlr.

Wenn wir nicht irren, ist das schlesische Liederalbum von der obengenannten Verlagshandlung durch ein Preisausschreiben, an dem sich nur in Schlesien geborne Componisten gesetzlich betheiligen durften, ins Leben gerufen worden. Es enthält sechs preisgekrönte Gesänge von J. H. Stuckenschmidt (1. Preis), Rudolph Tschirch (2. Preis), Tauwitz, Tappert, Rolle, Ergmann (3. Preis). Wir sind kein Freund von Preisausschreiben, da es nur zu häufig vorkommt, daß die Meinungen des Publicums und der Kritik nach dem Erscheinen preisgekrönter Werke mit denen der Herren Preisrichter weit auseinandergehen. Ist aber auch bei dem abspannenden Amte eines Preisrichters, der verdammt ist, hunderte von Manuscripten, womöglich alle über Einen Text gearbeitet, sorgfältig durchzusehen und zu prüfen, selbst beim besten Willen und der größten Gewissenhaftigkeit nicht leicht ein Irrthum möglich? Dennoch wollen wir nicht in Abrede stellen, daß jenes Verfahren den Nutzen hat, namentlich jüngere Componisten zum Schaffen anzuregen, und müssen wir hier vor

Allem die thätigen Bemühungen der Tonhalle zu Mannheim rühmend anerkennen. Das Schlesische Liederalbum ist das Unternehmen eines Einzelnen, nämlich des herausgebenden Verlagshändlers Appun in Bunzlau, welcher in dem beigegebenen Vorwort die Hoffnung ausspricht, daß das Unternehmen zu freudiger Entwickelung gedeihen, und ein Förderungsmittel für vaterländische Kunst sein und bleiben werde; ein anderer Gewinn, als der eben ausgesprochene, werde weder erwartet noch verlangt. Ein sehr lobenswerther Eifer, der in der Uebernahme des Preisrichteramtes seitens der HH. A. Hesse, E. Richter, E. Schnabel, Th. Täglichsbeck die freundlichste Unterstützung fand. Die Herren hatten 205 eingesandte Liedercompositionen durchzusehen, von denen wir die, des Preises würdig erachteten, hier vor uns liegen haben.

Nr. 1. „Weit, weit aus ferner Zeit", Dichtung von E. Geibel, componirt von Stuckenschmidt, mit dem Motto: „Soll ein frommes Lied dir frommen — Muß es wie der Frühling kommen — Unbereitet, ungeladen — Selber als von Gottes Gnaden." — Wie es in dem Motto ausgesprochen ist, fühlt man bei diesem Liede, daß es so recht von Innen heraus geschaffen wurde. Die innige, sich streng an den Text bindende Melodie wird durch eine ruhige, angemessene Begleitung gehoben.

Nr. 2. „Waldmeister's Hochzeit" von R. Tschirch mit dem Motto: „Der Mai war gekommen, alle Knösplein sprangen auf; wir tranken süßen Maienwein, da fiel mir dieses Liedlein ein." — Auch in diesem Motto spricht sich treu der Inhalt des Liedchens aus. Im Volkston gehalten, voll kecken Humors, ist dies kleine Tonbildchen das Erzeugniß einer sprudelnden Maiweinlaune.

Nr. 3. „Der traurige Wandersmann" von Jul. Sturm, die Composition von Tauwitz, mit dem Motto: „Liegt Besseres vor, so trete ich freudig zurück." — Der Componist dieses durch und durch warm und innig gefühlten Liedes, das in seiner Einfachheit und Tiefe einen unnennbaren Zauber ausübt, hatte nicht nöthig, dies bescheidene Motto zu wählen, da nach unserer Ansicht ihm der erste Preis gebührt. Es ist nicht zu leugnen, daß es beim Urtheil über Liedercompositionen sehr auf die Stimmung ankommt, in welcher man sich augenblicklich beim Anhören derselben befindet, und aus diesem Grunde hat Ref. die Lieder zu verschiedenen Malen und in verschiedenen Zeitabschnitten durchgenommen und ist immer wieder von neuem zu dem Resultat gekommen, daß die vorliegende Composition die hervorragendste ist. Wir wünschten wol, die Lieder auch noch von anderen Seiten beurtheilt zu sehen, um zu erfahren, ob wir uns nicht getäuscht haben.

Nr. 6. „Frühlingseinzug" von A. Ergmann ist noch ein recht lebensfrisches, hübsches Liedchen; die beiden übrigen jedoch — worunter Nr. 4 ein Duett für Sopran und Tenor — sind ziemlich gewöhnlich. — Dem Liederalbum ist das Portrait des sehr verdienstvollen, im Jahre 1831 verstorbenen Domcapell-M. Schnabel beigegeben.

Th. Schneider.

Wiener Briefe.

(Fortsetzung.)

Das sogenannte schwere Geschütz unserer Orchesterconcerte ist — jenem anderer deutschen Städte verglichen — leider sehr spärlich vertreten. Nur vier im Laufe eines Jahres sind uns statutenmäßig verbürgt. Jede weitere Zuthat ist das Ergebniß einer ganz absonderlichen Gunst des Geschickes oder des Zufalls. In dieser Hinsicht sind wir also karg bedachte Waisen. Eine solche unverhoffte Schickung war denn in letzterer Zeit das von unserer Gesellschaft der Musikfreunde zum Besten eines schon vor 13 Jahren gegründeten Fonds für ein Denkmal zu Ehren Gluck's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's veranstaltete Concert. Ueber diesem unvorhergesehen erschienenen Tongaste schwebte jedoch ein eigenthümlich widriger Unstern. Schon das Programm war zum Theile verunglückt. Allen begeisterten Respect der Gluck'schen Ouverture zur „Iphigenia in Aulis" mit Wagner's herrlichem Schlusse. Ein Hoch ferner der „Eroica" Beethoven's. Wie konnte man aber den, hier fast über Gebühr vergötterten Haydn durch eines seiner altersschwächsten Machwerke, durch einen Chor nämlich feiern, dessen Titel und Anfangsworte schon ausdrücken, was der Componist zu jener Zeit geistig wie körperlich gewesen: ein „Greis", dessen Kraft vollständig dahin, und der hier durch Wort und Ton versichert, daß er „alt und schwach" geworden. Man hatte Mühe, das Gähnen und dessen weitere Folgen während des Anhörens dieser langgesponnenen Tonrede zurückzuhalten. Nicht viel besser kam Mozart weg. Ein Dankchor an Gott aus „König Thamos" war die einzige vielversprechend beginnende, dann aber immer tiefer in unfruchtbarste Prosa sinkende und zuletzt vor Langeweile ganz entnervende musikalische That, durch die man bei so schönem Anlasse den Meistersänger zu verherrlichen für gut befunden hatte. Soll dieser verunglückte Wahlact vielleicht den Sinn gehabt haben, mit Absicht Schwaches dieser beiden bis jetzt vielfach gehätschelten Tondichter zu bringen, um dann — auf den unerquicklichen Eindruck dieser Spenden gestützt — mit gutem Rechte den Abschluß dieser Art künstlerischen Cultus zu machen, und einem bisher noch ungekannten Dienste, zur Ehre des Alten und Neuesten, die Stelle offen halten zu können? War dem also, dann hätte eine solche Demonstration wenigstens einen Sinn gehabt. Jedenfalls ist aber der Sprung von einer noch kürzlich so ausschließenden Pietät zu so schnöder Abfertigung gewagt, ja unkünstlerisch.

Man thue das Eine recht oft; man pflege also das hehre Alterthum wie auch das Neueste treuer denn bisher! Um dessen klare Erkenntniß thut es dem musikalischen Wiener mehr wie je Noth. Doch man unterlasse — wenigstens zu Zeiten, deren Eintritt jetzt freilich lange auf sich warten lassen dürfte — auch das Andere nicht! Man dränge uns daher Haydn-Mozart'sches nicht sobald auf! Es ist hier genugsam ausgekostet. Bringt man es aber, dann biete man es mit ehrfurchtsvoller Wahl und Sicht! Denn Ehre gebührt doch unbedingt diesen beiden großen Vorläufern Beethoven's.

Auch unseren Schubert hatte man in ein Concert zu gunsten eines Gluck-Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmals gezogen, ohne ihn auf der Ueberschrift zu nennen. Das war tactlos gehandelt. Noch unbedachter war dasjenige, was von Schuberts Arbeit geboten wurde. Leider ist jener musikalische Barde, der sein ganzes Leben hindurch in unserer Stadt gewirkt hat, ihren Bewohnern fast ausschließend nur als Liedercomponist, und selbst da nur im beschränktesten Kreise bekannt geworden. Von seiner massenhaft aufgeschichteten Clavier-, Orchester- und größer angelegten Kirchenmusik kennt und hört man in unserer Stadt blutwenig. Nun benützt man diesen Anlaß, um auch Schubert das Wort zu gönnen. Aber womit? Etwa mit einer Sonate, Symphonie, Ouverture oder Messe? O nein! Mit zwei wol herrlich klingenden, aber schon oft gehörten Vocalchören. Sie bestanden in der von Prof. Herbeck ebenso glücklich wie geistreich aus der Ein- oder Zweistimmigkeit in den Viergesang übersetzten „Allerseelenlitanei" und in der wol ungemein dichterisch angelegten, bezüglich der Form aber höchst eckigen, zerfahrenen, kurz naturalistischen „Hymne an den Unendlichen". Allein mit der unpassenden Wahl ist es hier nicht abgethan. Unser Orchester, unsere Chöre — sonst so beherzt und künstlerisch in das Zeug ihrer Aufgabe dringend — wirkten diesmal so lau, ja apathisch, daß Einem ganz seltsam zu Muthe und man froh war, den Saal verlassen zu dürfen. Dazu kamen noch Mißtöne von vielen Seiten und Gegenden. Kurz, es war ein Concert, das man lieber für alle Ewigkeit vergessen, als auf Grundlage seines finanziellen Erträgnisses ein Denkmal unseren vier oder fünf Großen des künstlerischen Weltreiches errichten sollte. — Entschieden glücklicher war der zweite Wurf unseres Musikvereines. Er brachte nämlich eine größtentheils gelungene Reprise von Schumann's „Paradies und Peri". Ueber das blühend schöne Werk ist soeben eine Schrift erschienen, die das treue Echo meiner Ansichten. In dieser Correspondenz darf ich wol kurz hierüber sein. Ihnen und Ihrem Leserkreise war ja Schumann's Meisterwerk 15 bis 16 Jahre eher bekannt, als unserem Wien, dem es unglaublicherweise im März des verflossenen Jahres zum erstenmale unter höchst seltsamen Nebenumständen vorgeführt wurde. Ueber alles dies hat Ihnen — entsinne ich mich recht — mein Vorgänger bereits geschrieben. War es echte Begeisterung für den in Schumann's Werke niedergelegten Tonschatz; war es die Wirkung eines persönlichen Zaubers, dessen Grund in der dem Concerte zufällig anwohnenden Wittwe des Componisten vielleicht gelegen sein mochte; oder war es was sonst immer: kurz alles griff frisch und sinnig in einander, stützte auf diese Art den zündenden Lebenspuls des Werkes, und zündete auch wieder in der beispiellos zahlreich versammelten, sehr aufgeweckten und beifallslustigen Hörermasse. Vorzügliches Lob gebührt den von Herbeck gelenkten Chören und dem Orchester mit den beiden Hellmesberger an der Spitze. Weniger genügten die Solisten. Frau Dustmann sang die Peri zwar glanzvoll, doch nicht keusch und duftig genug. Hrn. Walter liegt die Tenor-, eigentlich Baritonpartie, zu tief. Er bewältigte sie zwar mit bestem Willen, doch mit sichtlicher Mühseligkeit. Um sich nun für diese unbequeme Stimmungen zu entschädigen, legte er bei hochgehaltenen Stellen so los, als gälte es einen Meyerbeer oder gar Verdi zu singen. Hr. Maierhofer betont gute Musik immer weihevoll, daher auch diese, welche ihm überdies auch herrlich liegt. Die Darsteller der Nebenpartien verdarben wenigstens nichts. Ein Frl. Kraus, die mit der Partie des Engels betraute Sängerin, hatte sogar etwas Gewinnendes in Stimme und Auffassung. — Hiermit war unserem großen Concerte bis nach Ablauf des Faschings der Schluß dictirt. An die verwaiste Stelle traten Virtuosenconcerte. Zum Glücke sind diese meist guter, ja vorzüglicher Art. Das Bereich der clavierspielenden Mittelmäßigkeit war bis jetzt nur durch eine einzige Erscheinung ausgefüllt.

Die Wittwe des bekannten Zirpsaiters oder — undeutsch ausgedrückt — Guitarristen Mertz ließ sich mit einigem Flügelgetriller und Geflöte in Sächelchen eigener Mache, leider aber auch in modegerecht zugespitzten Beethoven'schen, Mendelssohn'schen und Field'schen Tondichtungen hören. Ihr Concert war indeß bis jetzt der einzige Auswuchs diesjähriger Virtuosenzeit. Dieser Dame folgte Clara Schumann mit vier, A. Jaell mit zwei und ein junger, sehr gebildeter und vielversprechender Pianist guter Richtung, Hr. Wilh. Treiber aus Gratz, mit einem Concerte. Ueber Clara Ihnen des Breiten zu sprechen, wäre Luxus. Sie kennen diese Künstlernatur und ehren selbe länger und nachhaltiger als wir. Daß Frau Schumann schon ob der stets guten, ja herrlichen Musik, welche sie bietet, daher als festgeprägter Charakter, dem jedes Zugeständniß an die genußsüchtige Masse fremd, ja zuwider, hohe Achtung verdiene: diese Thatsache liegt so außer Zweifel, daß hierüber kein Wort mehr zu sprechen nöthig. Bedenklicher ist mir persönlich das Wie ihres jetzigen Spiels. Dessen höchster, ebenfalls unbestrittener Vorzug ist das bei einer Frauenseele kaum erhörte vollständige Auf-

gehen ihres ganzen Wesens in dem jedesmaligen Darstellungsstoffe. Ihre Auffassung ist durchdacht, gewissenhaft, verständig bis in das Einzelnste hinein. Was die Daguereotypie der bildenden Kunst, die Logik dem Geistesreiche überhaupt, das erfüllt Frau Schumann mit musterhaftester, ja ehrwürdigster Meisterschaft. Diese letztere gewinnt sogar ein rührendes Aussehen im Hinblicke auf die Pietät, von welcher durchdrungen Clara die Musenfrüchte ihres genialen Gatten bis in das unmerkbarste musikalische Geäder treu abspiegelt. Ueber diesen theils starren, theils nur halb und augenblicklich, oder — wenn auf die Dauer — nur den Verstandesmenschen anregenden Objectivismus vermag jedoch ihre Leistung, wenigstens seit dem Tode Schumann's bis in die neueste Gegenwart, für meine Anschauung nicht zu dringen. Ich theile diese Ansicht mit so manchen vorurtheilslosen und der Künstlerin ebenso verehrungsvoll ergebenen Musikern. Es mögen diesen Eindruck vielleicht zumeist Seeleneinwirkungen unliebsamer Art herbeiführen. Den Hauptnerv letzterer erblicke ich wenigstens vor Allem in den Trauerereignissen der langen Krankheit und des endlichen Hintrittes unseres vielgeliebten Schumann. Tiefster Schmerz macht stumpf. Die Thräne versiegt endlich, und der dunkel hinbrütende starre Verstandessinn tritt an des früher überquillenden Innenmenschen verlassene Stelle.

(Schluß folgt.)

Eine Händel-Feier des vorigen Jahrhunderts.

So sehr Händel zeitweilig in London verkannt war, ebenso sehr ist derselbe später daselbst vorzugsweise gefeiert, ja verehrt. Es ist bekannt, wie Händel's „Messias" bei der ersten Aufführung in London kalt aufgenommen wurde; es ist bekannt, daß der große Mann, welcher vor Königen ebenso wenig Furcht kannte, als vor seinen Sängerinnen und Sängern, einem der letztern, dem Senesino, unterliegen mußte, in Folge dessen die Componisten Hasse und Porpora an Händel's statt berufen wurden; es ist bekannt, daß Städte, wie Oxford, Dublin, Händel's Casse und Künstlerehre retten mußten; ebenso bekannt ist es aber auch, daß später London, bis auf den heutigen Tag, in der Verehrung Händel's allen andern Städten des Festlandes vorangeht. So wurde im Jahre 1784 Händel's Geburtsjubiläum auf eine so großartige Weise gefeiert, daß alle Zeitungen und Journale dieser Zeit davon wiederhallten. Eine besondere Schrift über die Aufführungen und Festlichkeiten zu Händel's Gedächtnißfeier gab der bekannte Burney heraus, die von Eschenburg ins Deutsche übersetzt wurde.

Durch diese Schrift angeregt, traten die Musikfreunde Berlins zusammen, um eine großartige Aufführung des „Messias" zu veranstalten. Der Prinz von Preußen beauftragte den Rittmeister v. Massow, diese Aufführung mit allen Kräften vorzubereiten, was diesem auch im Jahre 1786 am 19. Mai so glänzend gelang, daß nicht nur eine größere Aufführung des „Messias" zu Stande kam, sondern sogar ein großartiges Musikfest, das erste in Deutschland, ins Leben gerufen wurde. Am 24. April erließ Massow eine öffentliche Aufforderung an auswärtige Künstler, das Fest durch ihre Mitwirkung zu verherrlichen; zu gleicher Zeit wurden die Tonkünstler und Dilettanten Berlins vermittelst eines Circulars zur Theilnahme eingeladen, als Dirigent aber der Curländische Capellmeister Johann Adam Hiller berufen; zur Unterstützung desselben wurden der Concert-M. Benda, der Pianist Fasch, der Musik-Dir. Lehmann und der Kammermusikus Glösch gewählt. Außerdem wurden an die erste Violine 38, an die zweite 39, an die Bratsche 18, ans Violoncello 23, an den Contrabaß 15, an die Fagotte 10, Oboen 12, Flöten 12, Waldhörner 8, Trompeten 6, Pauken zwei und Posaunen 4 Mann, im Ganzen 178 Mann ins Orchester gestellt; dazu kamen nahe an 200 Sänger und Sängerinnen, unter denen Madame Carrova, Mademois. Eichner, Madame Liberati, die HH Concialini, Tosani, Bellaspica, Coli, Grassi, Franz und Feidel als Solisten glänzten.

In der reformirten Domkirche, woselbst die Aufführung stattfand, wurde das Orchester folgendermaßen aufgestellt: vorn in der Mitte der Dirigent, unmittelbar hinter demselben der Flügel, zu dessen Seite ein Violoncello und Violon. Neben den Flügel kamen die Anführer der Violinen und hinter denselben zwei Violoncellos und Violinen; zu beiden Seiten des Dirigenten standen die Principalsänger, bestehend aus den Sängern der Königlichen Oper und aus andern distinguirten Sängern und Sängerinnen, hinter diesen rechts vom Dirigenten die ersten Violinen, links die zweiten, nach der Mitte zu die Bratschen und in der Mitte die Contrabässe und Violoncellos. Hinter den Violinen standen die Holzbläser und Waldhornisten, und hinter diesen wieder vier Contrabässe; Trompeten, Pauken und Posaunen bildeten den Hintergrund und standen unmittelbar vor der Orgel; die Chorsänger waren zu beiden Seiten der Violinen aufgestellt. Das Arrangement des Orchesters, besonders die Vertheilung der Chorsänger auf vier einander gegenüberstehenden Tribünen der Kirche, wodurch eine über das Orchester hervorragende Stellung der Sänger ermöglicht wurde, soll zur Entfaltung einer größern Kraft, Deutlichkeit und Präcision beim Einsatze der Chormassen besonders beigetragen haben. Die Aufführung selbst unter Hiller's einsichtsvoller und energischer Leitung war eine so gelungene, daß der Eindruck

des erhabenen Tonwerks die Berliner so entflammte, daß man die ganze Aufführung als ein Ereigniß Berlins betrachtete, und an die Aufführung Festlichkeiten mannichfaltiger Art knüpfte.

Hiller selbst aber war von der Großartigkeit der Aufführung so erfüllt, daß er eine eigene Brochure darüber herausgab, woraus Schreiber dieses die Notizen genommen hat. Die Einnahme von der Aufführung betrug die nach damaliger Zeit ungeheuere Summe von 2637 Thlr. 8 gGr., wovon nach Abzug der Kosten 1111 Thlr. 16 gGr. übrig blieben, die, bis auf 820 Thlr. Gold, sogleich an arme Tonkünstlerwittwen und Waisen vertheilt wurden. Die restirenden 820 Thlr. wurden zur Gründung eines Fonds für Wittwen und Waisen armer Tonkünstler bestimmt und bei der Königlichen Bank zinsbar belegt, die Bankobligation aber wurde dem Rittmeister v. Massow zur Aufbewahrung überwiesen. — Was ist wol aus diesem Fond geworden? — Und ist bei den im April d. J. allenthalben stattgefundenen Händelfesten nicht blos des Händeldenkmals gedacht worden, sondern auch der armen Wittwen und Waisen verstorbener Tonkünstler? — Eine immer noch nicht erledigte Aufgabe des Mozartvereines in Gotha sei daher hiermit in Erinnerung gebracht.

H. Sattler.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Gothenburg. — Die harmonische Gesellschaft, unter Leitung ihres trefflichen Musik-Dir. Friedrich Smetana, gab in diesem Winter nur zwei Concerte, deren Programme aber fast durchgängig Ausgezeichnetes boten. — Im ersten Concert kamen zur Aufführung: der zweite Theil aus Mendelssohn's „Paulus"; Beethoven's Phantasie Op. 80 für Piano, Chor und Orchester (gespielt von Smetana); Damenchor zu „Ruy Blas" von Mendelssohn; sowie Lieder von Schubert, Schumann und Mendelssohn. — Im zweiten Concert: Finale des zweiten Actes aus Wagner's „Tannhäuser"; Finale des ersten Actes aus Beethoven's „Fidelio"; Scenen im Orkus aus Gluck's „Orpheus"; Terzett aus Rossini's „Wilhelm Tell"; Beethoven's 32 Claviervariationen (gespielt von Smetana); sowie acht Nummern aus Mendelssohn's „Elias". Das ganze Oratorium wurde bereits 1857 aufgeführt, diese acht Nummern wiederholte nur Smetana auf allgemeinen Wunsch. — Der Erfolg dieser Concerte war ein höchst erfreulicher; als drittes Concert sollte eine große Aufführung des Händel'schen „Messias" stattfinden; sie wurde aber aus Rücksicht gegen Smetana, dessen Gemahlin tödtlich erkrankt war (sie ist seitdem leider gestorben) von den Vereinsmitgliedern aufgegeben, und somit die beabsichtigte Händelfeier auf Anfang November d. J. verschoben. — Außerdem gab Smetana noch ein eigenes Concert mit folgendem Programm: Beethoven's Coriolan-Ouverture, von Smetana für acht Hände arrangirt und von dessen Schülern gespielt; Liszt's „Les Préludes", von Smetana und einer talentvollen Schülerin vorgetragen; Mozart's C moll-Phantasie, Liszt's Lucia-Phantasie, Lied von Schubert (der Neugierige), von Smetana transcribirt, sämmtliche Stücke von ihm selbst vorgetragen; Arie aus „Josua", und „Halleluja" von Händel; Frauenchor aus „Ruy Blas" und Beethoven's Phantasie Op. 80, beide auf Verlangen wiederholt. — Bevor Smetana Gothenburg verließ, um sich bis zum Herbst nach Prag zu begeben, veranstaltete er mit seinen Schülern ein öffentliches Examen, um auch nach dieser Seite hin die erzielten Resultate zu zeigen. Nach der Generalprobe hielt ein Vereinsmitglied eine warm empfundene Anrede an den geehrten Dirigenten und überreichte ihm, im Namen aller seiner Schüler und Verehrer, einen sehr werthvollen, massiv silbernen Tactirstab. — Außer diesen größeren musikalischen Aufführungen gab Smetana noch im Verein mit den HH. Czapek und Meißner einen Cyklus von sechs Abonnementsoiréen für Kammermusik, in welchem wir als Novitäten zwei Trios von Rubinstein, ein Trio von Schumann und eins von Smetana hervorheben. — Von fremden Künstlern besuchten Gothenburg in diesem Winter nur die HH. Pianist Lindholm und Violinist Lindberg, beide Schüler des Leipziger Conservatoriums (gegenwärtig in Weimar anwesend), wovon namentlich Letzterer ein vielversprechendes Talent beurkundete. Leider waren ihre Programme ziemlich dürftig; denn mit Piècen von Osborne, Beriot, Mayseder, Thalberg einen ganzen Abend auszufüllen, lohnt doch wahrlich weder der Mühe des Vortragens, noch des Anhörens! — Von neuen in Gothenburg entstandenen Werken sei zunächst einer „Missa solennis" erwähnt, welche der Militärmusik-Dir. Czapek im December v. J. uns vorführte; ein wirklich beachtenswerthes, edles Werk, das sich zwar an die gewohnten Formen und, hinsichtlich der Modulation, etwas an die Spohr'sche Manier anschließt, jedoch immerhin in der Erfindung der Hauptmotive edel, originell und interessant genannt werden muß. — Ferner hat Smetana selbst zwei „symphonische Illustrationen" zu Shakespeare's „Richard III." und zu Schiller's „Wallensteins Lager" für großes Orchester vollendet, deren Aufführung wir in der nächsten Saison mit lebhaftem Interesse entgegen sehen.

Regensburg. Da die Wintersaison zu Ende ist, so mögen Sie mir einen kurzen Ueberblick über die musikalischen Genüsse gestatten, welche wir gehabt haben. An Concerten waren wir ziemlich arm; außer den üblichen Unterhaltungen des Liederkranzes und anderer Gesellschaften, hatten wir Gelegenheit die beiden Virtuosen Müller auf dem Violoncello, Lauterbach auf der Violine, beide aus München, zu bewundern: die bedeutendste Musikproduction war das Concert spirituel, welches die vereinigten Musikkräfte der Stadt dem Andenken des verdienstvollen Chorregenten Johann Georg Mettenleiter gaben. Darin wurde die Symphonie in Es von Joseph Haydn, die Ouverture in C von Beethoven und neben anderen Piècen der Psalm „An den Flüssen Babylons" sechsstimmig, von dem Verewigten bearbeitet, aufgeführt. — Die Kirchenmusik bewegte sich, wie seit vielen Jahren, in den Meisterschöpfungen des classischen Mittelalters. Das Repertoire bestand zumeist aus den Werken der „Musica Divina", von welch kostbarem Sammelwerke der gelehrte Canonicus Dr. Proske soeben bei Pustet den dritten Band, welcher Vesperpsalmen, Hymnen, Magnificat, Marianische Antiphonen der größten Meister enthält, veröffentlicht hat. — Zwei einheimische Männer haben im Verlaufe der Fastenzeit Compositionen größeren

Umfangs auf der Bühne der Gesellschaft Rotunda producirt, Lehrer Troppmann das komische Singspiel: „Archimedes II", Organist Max Hanisch die Operette „Othmar". Beide Arbeiten sind gut; doch wird erstere von letzterer durch Styl und Formgewandtheit überragt. — Die städt. Oper, hatte in der jüngsten Zeit den k. Hofsänger Kindermann aus München für Gastdarstellungen gewonnen. Er sang Figaro, Don Juan, Wasserträger, Belisar mit ungewöhnlicher Kunstvollendung. Vampyr und Robert der Teufel machten den Schluß der Saison. — Auch für die neueste Richtung in der Musik ist hier bereits einige Bahn gebrochen. Man liest mit regem Interesse die darauf bezüglichen Schriften, Brochuren und Zeitungen, wie: Brendel's „Liszt als Symphoniker"; Laurencin, „Paradies und Peri"; Sobolewski, „Geheimniß der neuesten Schule der Musik"; Brendel's und Pohl's „Anregungen"; „Neue Zeitschrift für Musik" ꝛc. Freilich fehlt es auch nicht an Vorurtheil; doch habe ich solches nur da gefunden, wo man „Zukunftsmusik" nur dem Namen nach kennt. Es wird hier ebenso gehen wie anderswo. Wenn man sich satt geredet hat, wird man endlich aufhören, wo man hätte anfangen sollen, mit der Einsichtnahme und dem Studium der lieblos beurtheilten Werke. Ein großer Nachtheil ist hier die Schwierigkeit, diese Werke, ich will nicht sagen, zu hören, sondern selbst nur zu sehen. Erst seit ganz kurzer Zeit ist es gelungen, eine Buchhandlung dahin zu bestimmen, die Verlagswerke der sogenannten Zukunftsmusik auf ihr Lager zu nehmen. Es ist auch bereits manches Werk in Familien eingeführt worden; von Liszt wird gern und viel gespielt, besonders seit Hr. Dittrich aus Weimar, Pianist des Fürsten Thurn und Taxis, durch sein glänzendes Spiel den verborgenen Geist, der in diesen Werken herrscht, verständnißvoll erschlossen hat. Werden uns erst die Symphonischen Dichtungen Liszt's zu Gehör kommen, so werden die kunstsinnigen Regensburger an der Hand der Brochure: „Liszt als Symphoniker" bald auch auf diesem Gebiete heimisch werden. Mit Wagner ist Regensburg, durch seinen „Tannhäuser" und einzelne Piècen aus „Rienzi" und „Lohengrin", schon länger bekannt.

Blankenburg am Harze. Die längere Pause, welche die Uebungen des seit länger als zwanzig Jahren bestehenden Gesangvereins unterbrach, hatte dazu gedient, die Sehnsucht nach dem Wiederbeginne der Uebungen zu wecken und unterdeß viele neue Mitglieder zugeführt, wodurch es möglich wurde, im Laufe dieses Winters vier Aufführungen zu veranstalten. Theils die Wahl der Stücke, theils die Ausführung selbst hatte bewirkt, daß das Publicum immer lebhafteres Interesse an den Aufführungen nahm, und immer zahlreicher sich bei denselben betheiligte. Aufgeführt wurde zum Besten des Marbacher Schillerdenkmals „Die Glocke" von Schiller und Romberg; dann die „Zigeuner" von J. Becker, der 28. Psalm von R. Würst (für Frauenchor und Soli), Chöre aus der „Schöpfung" von Haydn, das letzte Finale aus „Titus" von Mozart und das zweite Finale aus „Oberon" von Weber; außerdem Chöre und Lieder von Beethoven, Mendelssohn, Sobolewski, Reissiger, Heuchemer und Sattler. Jetzt haben die Uebungen zu „Athalia" von Mendelssohn begonnen. — Die Liedertafel entwickelte ihre nicht unbedeutenden Kräfte an der Aufführung des „Turniers" von W. Tschirch, eines Werkes, welches den allgemeinsten Anklang fand und der Beachtung aller Liedertafeln im hohen Grade werth ist; dagegen blieb einstweilen die Aufführung der „Sachsentaufe" von Sattler zurück, weil die Schwierigkeiten des Orchesters bedeutender sind, als die Kräfte Blankenburgs. — Außer diesen Vereinen hat noch ein junger Männergesangverein, bestehend aus den Sängern des Herzogl. Leibbataillons, dreimal in diesem Winter öffentliche Proben von seinen Leistungen abgelegt, und durch Frische der Stimmen, durch Sicherheit und Reinheit in der Intonation, und Gewandtheit im ausdrucksvollen Vortrage allgemein erfreut. — Das „musikalische Kränzchen" hat vor wie nach die bedeutendern Werke für Quartett- und Sologesang, sowie für Kammer-, Opern- und Hausmusik in seinen Kreisen zur Aufführung gebracht. Von auswärtigen Künstlern, welche in der letzten Concertsaison auftraten, haben Beifall erhalten: der Musik-Dir. Schröder aus Quedlinburg im Vortrage Liszt'scher Claviercompositionen; der Organist Dölsch aus Cöln nebst dessen Frau im Vortrage Bach'scher Fugen und altclassischer Gesänge. Auszuzeichnen ist Frl. Rosa d'Or aus Prag; sie gab in Folge allgemein ausgesprochenen Wunsches zwei stark besuchte Concerte. Wir machen um so mehr auf sie aufmerksam, als sie beabsichtigt, nächsten Winter die größern Städte des deutschen Nordens zu besuchen. — Die Tonkünstler-Versammlung in Leipzig wird auch von hier aus freudig begrüßt. H. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Joachim wird im ersten Concert der (älteren) philharmonischen Gesellschaft in London mit seinem neuen Violin-Concert „im ungarischen Styl" auftreten, dasselbe, dessen ersten Satz er zuerst im Weimarischen Hofconcert (am 9. April) spielte.

Die HH. Bärmann, Vater und Sohn, aus München gaben unter Mitwirkung des Frl. v. Hefner ein sehr besuchtes Concert in Augsburg. Der jüngere Hr. Bärmann, Schüler von Liszt, der erst seit kurzem Weimar verlassen hat, ließ sich mit größtem Beifall zum erstenmale in Augsburg hören. Er spielte: die Sommernachtstraum- und Don Juan-Phantasie von Liszt, die Bach'sche A moll- (Orgel-) Fuge nach der Liszt'schen Transcription, und mit Hrn. Lauterbach die Beethoven'sche Kreutzer-Sonate.

Im „Tannhäuser" gastirten: Hr. Meffert aus Bremen in Weimar in der Titelrolle, und Hr. Hardtmuth aus Braunschweig in Dresden als Wolfram von Eschinbach.

Tichatscheck hat den „Tannhäuser" in Hamburg auf Verlangen zweimal gesungen; beidemale war das Haus bei aufgehobenem Abonnement ausverkauft.

Feri Kletzer und Rubinstein waren in vergangener Woche in Leipzig anwesend. Letzterer kam von Petersburg über Wien und reiste unverzüglich nach London weiter.

Musikfeste, Aufführungen. Am 5. Mai gab die Hofcapelle zu Dresden, unter Mitwirkung Alex. Dreyschock's und der Mitglieder der Dresdener Hofoper ein Concert zum Besten des Weber-Denkmals. Zur Aufführung kamen: C dur-Symphonie, „Glöcklein im Thal" (aus „Euryanthe", Frau Bürde-Ney), Concertstück (Dreyschock), „Schwertlied", „Lützow's wilde Jagd" (HH. Tichatscheck, Schloß, Rudolph, de Marchion, Mitterwurzer, Bohrer, Freny, Eichberger), Arie zu „Athalia" (Frau Bürde-Ney) und Jubel-Ouverture; sämmtlich Werke von C. M. v. Weber, denen A. Dreyschock noch seine eigene „Inquiétude" beifügte(!).

Am 13. April fand in Upsala zur Händelfeier ein vom philharmonischen Verein veranstaltetes Concert statt, in welchem die Ouverture aus dem Oratorium „Esther" und Chöre aus „Israel in Egypten", „Judas Maccabäus", „Josua" und „Messias" zur Aufführung kamen.

In den ersten Tagen des April ist Wagner's „Tannhäuser" in New York zur Aufführung gekommen. Speciellen Bericht hierüber bringen wir in nächster Zeit. Carl Bergmann hat die Direction übernommen, das Orchester bestand aus 50 Musikern, der Chor, unter Mitwirkung des Gesangvereins „Arion", aus 40 Personen. Die Hauptrollen haben die Damen Siebenburg (Elisabeth), Pikaneser (Venus) und die HH. Pikaneser (Tannhäuser) und Lehmann (Wolfram). Man hofft jetzt mehr als je, Wagner in Amerika zu sehen.

Neue und neueinstudirte Opern. Schumann's „Genoveva", welche während der Tonkünstlerversammlung in Leipzig aufgeführt werden soll, wird am Stadttheater bereits einstudirt.

Fr. v. Flotow, der seit „Indra" keine Oper mehr vorführte, hat endlich eine neue Oper fertig, die in Hannover zuerst gegeben wird. Sie heißt „Der Müller von Meran", der Text ist von Mosenthal in Wien und Tietz in Berlin, also ein Compagniegeschäft in französischer Manier.

Im Mai soll der „Tannhäuser" in Stuttgart zur ersten Aufführung gelangen, dann wird Meyerbeer's neue komische Oper folgen, die der Componist der dortigen Bühne, wie früher den „Nordstern", zuerst zugesagt hat.

Graf Redern in Berlin, Intendant der Hof-Concerte, der bereits wiederholt als Componist aufgetreten ist, soll eine große Oper componirt haben, zu welcher Tempeltey den Text geschrieben. Man berichtet aus Berlin, daß die Oper in nächster Saison in Berlin gegeben werden soll.

In Leipzig wird der „Freischütz" gegenwärtig neu einstudirt und mit Hrn. Young als Gast gegeben. Eine besondere Anziehungskraft für die gegenwärtige Ostermesse hat die Direction durch die Mitwirkung des berühmten Mühldorfer aus Mannheim zu erreichen gesucht. Die Decorationen und Maschinerien der Wolfsschlucht sind von demselben neu gefertigt und werden von ihm persönlich dirigirt. Nach den zwei ersten Aufführungen wurde Mühldorfer gerufen, und in der That verdient seine Wolfsschlucht diese Auszeichnung, da sie die mancher Hofbühne an Geschmack und Wirkung übertrifft. Ein Wasserfall von lebendigem Wasser, das Seitenstück zu dem pariser Kunstwerk im „Pardon de Ploermel", macht besonderen Effect.

Literarische Notizen. Unter den in neuerer Zeit erschienenen Gedichtsammlungen, welche geeignete Texte zur Composition enthalten, machen wir auf die „Gedichte von Hermann Marggraff" (Leipzig, Brockhaus) aufmerksam, die namentlich in ihrer dritten Gruppe („Jugendleid und Jugendlust") eine Reihe echt lyrischer, für Musiker besonders empfehlenswerther Stimmungen darbieten. Wir nennen u. A. die Gedichte: „Dein bin ich und war ich"; „Frühling als Bräutigam"; „Abreise"; „Meerfahrt"; „Bedrängniß"; „Mailied"; „Zu Zweien"; „Die triumphirende Schönheit"; „Und dennoch denk ich Dein" — deren melodisch edler Gedankenfluß sich für jeden sympathisch empfindenden Musiker fast von selbst in Musik umsetzen dürfte.

Dr. Ad. Kullak arbeitet an einem neuen Werk, einer „Aesthetik des Clavierspiels", wovon er im Berliner Tonkünstler-Verein (am 30. April) vorläufig eine allgemeine Uebersicht mittheilte.

Auszeichnungen, Beförderungen. D. H. Engel in Merseburg ist zum königl. Musikdirector ernannt worden.

Musik-Dir. Stegmayer ist in Wien zum Capellmeister am Hofoperntheater ernannt worden, nachdem er bereits durch jahrelange Thätigkeit, als Director eines Gesangvereins, sich in Wien der allgemeinsten künstlerischen Theilnahme zu erfreuen hatte.

Todesfälle. Musik-Dir. Eychler, ein geborener Leipziger, welcher das Bade-Orchester des Hrn. Benazet in Baden-Baden seit längeren Jahren zu allgemeiner Zufriedenheit leitete, ist daselbst plötzlich in den letzten Tagen des April gestorben.

Vermischtes.

Frau Schröder-Devrient liegt in Dresden so bedenklich erkrankt darnieder, daß man sogar an ihrem Aufkommen zweifelt. Sie wird übrigens von ihrem Gemahl, dem Hrn. v. Bock, gepflegt; die vielfach verbreiteten Gerüchte über eine Trennung dieser Ehe werden dadurch am besten widerlegt.

Nach einem Bericht im „Salut public" aus Lyon ist in St. Etienne Donizetti's „Favoritin" mit dem Tenoristen Renard, auf dem dortigen Theater ohne Orchester, nur mit Begleitung eines Pianofortes aufgeführt worden, weil man das Geld fürs Orchester sparen zu können glaubte. Dieses neue französische Sparsystem könnte verschiedenen deutschen Theater-Directoren zur Nachahmung in schlechten Zeiten empfohlen werden!

Es liegen uns gegenwärtig eine Anzahl von Arrangements verschiedener größerer Werke vor, auf welche wir unsere Leser vorläufig aufmerksam machen wollen. Es dürfte unter denselben manches Interessante und Beachtenswerthe, namentlich für instructive Zwecke oder Aufführungen im häuslichen Kreise, enthalten sein. — Von Carl Burchard, der auf dem Felde des Arrangements in den letzten Jahren eine ausgebreitete Thätigkeit entwickelt hat, nennen wir folgende Bearbeitungen:

a) Für Clavier zu vier Händen:

45 Symphonien von Haydn. Diese, durch ihre schöne Ausstattung, große Vollständigkeit und billigen Preis ausgezeichnete Sammlung aus dem Heinrichshofen'schen Verlag in Magdeburg ist dieselbe, welche durch den nunmehr verstorbenen Carl Klage vor mehreren Jahren begonnen wurde, jetzt aber durch Burchard erst vollendet ist.

Regina coeli von Hasse und Stabat mater von Schuster, beide bei Ad. Brauer in Dresden.

b) Für zwei Claviere zu acht Händen.

Symphonie von Haydn, D dur (Nr. 1). — Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Ouverturen zu „Hans Heiling" und „Vampyr" von Marschner, „Joseph" von Mehul, „Elisabeth" von Rossini, und „Unterbrochenes Opferfest" von Winter. (Leipzig, Hofmeister.) — Ferner die Ouverture zu Wagner's „Tannhäuser" (Dresden, Meser) und Mozart's Octett (Serenade), Bach's Passacaglia und Händel's Hallelujah. (Dresden, B. Friedel.)

c) Für Clavier zu vier Händen und Violoncello (oder Violine).

Aus Mozart's „Don Juan" die Ouverture, zwei Duette („Fuggi, crudele" und „La ci darem") zwei Tenor-Arien („Il mio tesoro" und „Dalla sua pace") sowie aus „Figaro" das erste Finale, bei J. A. Böhme in Hamburg. — Endlich zwei Hefte Arien aus der „Zauberflöte", „Figaro" und „Entführung" bei Heinrichshofen. —

Leuckart in Breslau hat in einem sehr schön ausgestatteten Arrangement für Clavier und Violine zwölf Haydn'sche Symphonien von Georg Vierling und zwölf Mozart'sche von Heinrich Gottwald bearbeiten lassen. Dieselbe Verlagshandlung hat die vier Mozart'schen Clavierconcerte in Es dur, C moll, D moll und C dur in einem vierhändigen Arrangement von Hugo Ulrich edirt. — Endlich erwähnen wir vorläufig noch ein vortreffliches Arrangement der A dur-Symphonie von Beethoven zu vier Händen, von Julius Schäffer. — Einzelne der genannten Werke werden noch besonders besprochen werden. —

Aus Holle's Verlag in Wolfenbüttel liegen uns an Novitäten, die ebenfalls einer besondern Besprechung noch entgegensehen, gegenwärtig vor: die nunmehr vollständige Sammlung von Beethoven's sämmtlichen Symphonien im zwei- und vierhändigen Clavierarrangement von F. W. Markull, sowie der dritte und vierte Band der Gesammtausgabe von Beethoven's Werken unter Liszt's Revision, wovon der dritte in 20 Heften die Variationen für Pianofortesolo enthält (zu dem Preise von 2 Thlr. 10 Ngr.) und der vierte, soeben erschienene, die Sonaten für Pianoforte und Violine oder Violoncello.

Weber's „Oberon" ist in demselben Verlag im vollständigem Clavierauszug (Preis 1 Thr.) als das 4. Heft des 3. Bandes der Gesammtausgabe von Weber's Werken erschienen. Bei dem erstaunlich billigen Preis und den gewählten redactionellen Bürgschaften bedürfen diese zeitgemäßen Unternehmungen der Holle'schen Verlagshandlung kaum noch einer besonderen Empfehlung.

Tonkünstler-Versammlung.

Da nun bereits die Zeit des Festes näher heranrückt, so ermangeln wir nicht, nachstehende Bestimmungen theils in Erinnerung zu bringen, theils neu zu publiciren.

Was zunächst die Anfrage betrifft, ob unter den gegenwärtigen kriegerischen Verhältnissen die Versammlung überhaupt noch stattfinden werde, so bemerken wir, daß wir bis jetzt fest entschlossen sind zur Abhaltung derselben, und in unseren Vorbereitungen fortfahren. Sollten jedoch Umstände eintreten, welche das Unternehmen für den Moment völlig unmöglich machten, so würden wir uns beeilen, allen resp. Theilnehmern sofort Nachricht zukommen zu lassen, um denselben eine vergebliche Reise zu ersparen.

Die Proben beginnen Sonntag den 29. Mai. Dienstag den 31. Mai soll zur Vorfeier eine Aufführung der Schumann'schen „Genoveva" im Stadttheater stattfinden. Wer diese Vorstellung zu besuchen wünscht, wird gebeten, sein Billet an der Theater-Casse gegen das übliche Entrée selbst zu besorgen. Mittwoch den 1. Juni von 10—12 Uhr und Nachmittags von 3—7 Uhr ist das „Bureau der Tonkünstler-Versammlung" geöffnet. Dasselbe befindet sich im Gewandhaus parterre im Haupteingange von der Universitätsstraße aus. Für durch dienstliche Verhältnisse Behinderte und darum erst Donnerstag den 2. Juni Ankommende ist das Bureau noch Nachmittags von 2—$\frac{1}{2}$4 Uhr geöffnet.

Die Versammlung selbst findet statt vom 1.—4. Juni. Mittwoch Abend Concert im Stadttheater mit Werken von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Franz, Wagner und Liszt, unter Leitung des Hrn. Hofcapell-M. Dr. Liszt und des Hrn. Capell-M. Riccius. Donnerstag Nachmittag 4 Uhr in der hierzu gütigst bewilligten Thomaskirche Aufführung der Graner Festmesse von Liszt unter Leitung des Componisten. Donnerstag Vormittag (da an einem Feiertage mündliche Vorträge und Besprechungen nicht stattfinden können) musikalische Privatunterhaltung für die fremden und hiesigen Theilnehmer der Versammlung, ohne Zutritt des Publicums. Abends Festmahl. Freitag früh den 3. Juni Eröffnung der mündlichen Vorträge und Besprechungen, und Dauer derselben bis zum Abend. Abends $\frac{1}{2}$7 Uhr Aufführung der hohen Messe von Seb. Bach durch den Riedel'schen Verein unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Riedel, ebenfalls in der Thomaskirche. Sonnabend früh 10 Uhr Matinée im Saale des Gewandhauses unter Mitwirkung des Meininger Hofquartetts der HH. Gebr. Müller und anderer hiesiger und auswärtiger Künstler. Da indeß sehr viel des Interessanten sowol an musikalischen, bis jetzt von uns noch nicht angezeigten, als auch mündlichen Vorträgen und Anträgen in Aussicht steht, Sonnabend den 4. Juni Nachmittags 3 Uhr noch mündliche Vorträge und Abends im Stadttheater eine Aufführung des Schumann'schen „Manfred" stattfinden sollen, und Sonntag den 5. Juni vom Musik-Dir. Engel ein Orgelconcert im Dome zu Merseburg veranstaltet wird, so werden die resp. Theilnehmer wohlthun, ihren Aufenthalt bis Sonntag Abend auszudehnen. Die Züge gehen bequem nach Merseburg, sodaß Sonntag Vormittag die Hin- und Abends die Rückfahrt gemeinschaftlich bewerkstelligt werden kann. Das Concert selbst wird Orgelvorträge von Hrn. Organist Bönicke in Aschersleben und dem Concertgeber, Violinvorträge von Hrn. Concert-M. David, Chorgesänge altdeutscher Meister und außerdem noch mehrere andere Solovorträge enthalten.

☞ Um unnöthige Briefsendungen zu vermeiden, haben wir an alle Diejenigen, die bereits vor längerer Zeit sicher zugesagt hatten, sowie an alle, welche activ betheiligt sind, und mit denen wir in Bezug hierauf im Briefwechsel standen, keine erneuten Einladungen geschickt, da wir das Erscheinen derselben als sich von selbst verstehend betrachteten. Was die erstgenannte Kategorie betrifft, so haben wir hier zahlreiche Anmeldungen aus den Städten Jena, Berlin, Prag, Erfurt, Freiberg, Zittau, Dresden, Halberstadt, Magdeburg, Waldheim, Mainz, Blankenburg a. H., sämmtliche Orte der Schweiz, aus denen Anmeldungen kamen, Königsberg in Pr., Eisleben, Soest, Halle, Lucka u. s. w. im Sinne. Nur also diejenigen erhielten erneute Einladungen, bei denen eine Anfrage uns noch nöthig schien, oder solche, die zum erstenmale von uns benachrichtigt wurden. Bei allen denen, an die keine erneuten Anfragen gerichtet wurden, bleibt es bei den früheren Bestimmungen.

Wir bitten ferner diejenigen, die gedruckte Einladungen von uns zur Vertheilung in Paquetsendungen empfingen, so namentlich in Amsterdam, Hamburg, Wien u. s. w., um baldige Nachricht.

Alle endlich, von denen wir wissen, daß sie zu kommen beabsichtigen, und die noch keine Anmeldung uns zugehen ließen, bitten wir um Beschleunigung derselben.

Von mündlichen Vorträgen ferner hat Hr. Louis Wandelt, Director eines Musikinstituts in Breslau, einen solchen: „psychologische Erklärung der musikalischen Kunstformen", angemeldet.

Als Gasthäuser, mit deren Besitzern wir Rücksprache genommen haben, empfehlen sich Hotel de Pologne, Hotel de Prusse, Münchner Hof, Palmbaum.

D. Red.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 21. — Den 20. Mai 1859.

Inhalt: Das musikalisch Schöne (Fortsetzung). — Ein musikalischer Streifzug durch Prag. — Wiener Briefe (Schluß). — Aus Magdeburg. — Aus Rußland. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Das Musikalisch Schöne.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst von Dr. Adolph Kullak.

Leipzig, H. Matthes. 1858.

Besprochen von Julius Schäffer.

I.

(Fortsetzung.)

Im fünften Capitel entwickelt der Verfasser, wie der Ton zunächst durch seine malerische Kraft imstande sei, diejenigen Klänge, in denen die ganze Natur lebt und webt, erkennbar nachzuahmen. Er hat sich der ungeheuren Mühe unterzogen, uns die ganze Naturgeschichte nach ihren einzelnen Classificirungen und entsprechenden Schallerscheinungen vorzuführen. Er schildert uns getreu die Schallerscheinungen der unorganischen Welt: der Luft, des Wassers, des Feuers, der festen Körper; ferner des Pflanzen- und Thierreichs bis zum Schlag des Harzfinken herab; führt aus, wie die Natur im Großen und Ganzen auch je nach Jahres- oder Tageszeit, je nach den Scenen, deren Schauplatz sie ist, sich durch eigenthümliche Laute dem Ohre kund giebt. Ja auch die Menschenwelt selbst mußte in diese Betrachtung gezogen werden, da auch sie reich ist an Naturlauten, die sich charakteristisch färben nach der Art des Schreitens, der Handthierung sowol einzelner Personen, als gegliederter oder wirrer Massen. Als wichtigster Moment tritt uns hier die Menschenstimme entgegen, wie sie sich theils im Naturgesange, theils in der Sprache offenbart. Die Musik ist auch hier imstande, das rein Klangliche derselben tonmalerisch zu schildern, also namentlich das Declamatorische, ferner die proportionalen Verhältnisse des Periodenbaues, soweit diese durch Interpunction und Tonfall sich markiren, ja sie zeichnet das Charakteristische der Individualität in feinster Schattirung. Schließlich wird noch erwähnt, daß die Musik selbst Sichtbares zu malen vermöge, was darin seinen Grund findet, daß der Ton in der Zeit dasselbe, was die Linie im Raume ist.

Ist zu alledem aber die Musik befähigt, so — schließt nun der Verfasser — wird die Vorstellung zu den wirklichen Objecten, von welchen die Töne den Anklang geben, hingelenkt; die Einbildungskraft schafft aus ihnen Bilder, aus denen dann schließlich sich irgend eine besondere Stimmung entwickeln wird. „So hat sich uns denn ergeben, daß der Ton über seine sinnlichen Eigenschaften hinausweist auf den Zusammenhang mit der Natur und mit dem Leben der Menschenwelt, wie er durch seine malerische Kraft jene Objecte als Inhalt gewinnt, durch seine klangliche Idealisirung und seinen Zusammenhang mit dem Gefühlsleben aber jenen Inhalt mit poetischem Scheine verklärt."

So viel leuchtet aus diesen Deductionen klar hervor, daß die Stimmung, auf welche es doch am Ende hauptsächlich hier ankommt, nicht unmittelbar in den Tönen liegt, sondern erst aus den Bildern resultirt, welche sich die Phantasie zusammenstellt, und zwar aus Objecten zusammenstellt, die selbst nicht einmal unmittelbar mit den Tönen gegeben sind, an welche diese vielmehr nur erinnern. Dabei darf man sich nicht verhehlen, daß, so deutlich auch der in den Tönen liegende Anklang sein mag, eine überall vollkommene Bestimmtheit nicht in ihrer Macht liegt, die Möglichkeit der Mehrdeutigkeit, ja des vollständigsten Irrthums für die bildende Phantasie offen gelassen ist. Streng genommen ist also der

objective Inhalt, den die Töne durch ihre malerische Kraft gewinnen sollen, ein hineingetragener, und zwar ist es die dichterische Phantasie, welche hier ihre Hilfe leistet. Der Verfasser verbirgt diesen Umstand keineswegs: er läßt die Inhaltlichkeit durch die malerische Kraft der Töne eben nur vermittelt werden und sagt ausdrücklich, daß „die Poesie die höhere Idee (den Inhalt) an die Hand giebt, nicht die Musik."

Das folgende (sechste) Capitel beschäftigt sich zunächst noch eingehender mit dem soeben beregten Mangel der Tonmalerei, um alsbald auf die „höhere, eigentliche Inhaltlichkeit, die Tonmalerei der inneren Seelenzustände" einzugehen. Der Nachweis kann mit mathematischer Gewißheit nicht geführt werden, weil hier Punkte zur Sprache kommen, vor welchen die Wissenschaft noch wie vor unausgelösten Räthseln steht. Der Verfasser nimmt seinen Ausgang von dem Reize, welchen der Klang der Musik als solcher auf die Stimmung ausübt. Er bezeichnet diesen Reiz zunächst als pathologischen, läßt jedoch später dieses Beiwort wieder weg und nennt ihn schlechthin den Reiz der Musik. Nach ihm besteht der pathologische Reiz des Tones darin, „daß das von ihm angeregte Gefühl einen so hohen Grad der Verinnerlichung erreicht, daß es jeden objectiven Inhalt abweist und sich selbst in seiner innersten Zuständlichkeit im Klangverhältnisse der Töne wiedergegeben findet." Erklärt ist diese Erscheinung — wie gesagt — bis jetzt noch keineswegs — Physiologie und Akustik haben hier noch ein weites Feld unentdeckter Wissensschätze vor sich. Vischer spricht in seiner Aesthetik der Musik die Vermuthung aus, es möchten in der Nerventhätigkeit des Menschen ähnliche Schwingungsverhältnisse sich bilden, wie sie die Tonwelt aufweist, und gewiß hat diese Hypothese viel für sich. Mag man sie nun annehmen oder verwerfen, gleichviel — die Thatsache des sympathischen Zusammenhanges zwischen Ton- und Gefühlswelt bleibt unverändert. Es verhält sich damit in der Musik ebenso wie in der Malerei, wo wir den magischen Reiz der Beleuchtung empfinden, ohne über den Grund desselben uns Rechenschaft geben zu können.

Der Verfasser geht auch hier in die speciellsten Fälle ein; er schildert den besonderen Reiz der Klangfarbe einzelner Instrumente und Stimmen, einzelner Töne und Accorde, der Harmonie (Modulation) und Melodie und endlich der Verknüpfung aller genannten Momente. Mit Recht hebt er hervor, wie namentlich die neuere Zeit seit Beethoven die Wichtigkeit des pathologischen Reizes erkannt habe und darum vor allem die hauptsächlichsten Reizmittel, die Kunst der Modulation und Instrumentation cultivire. In die Auseinandersetzung der besonderen Reize ihm zu folgen, erscheint hier überflüssig.

Sogleich aber drängt sich hier die Frage in den Vordergrund: Ist mit dem (pathologischen) Reize der Musik ein wirklicher Gefühlsinhalt derselben gewonnen? Muß die Wirkung der Musik zugleich ihr Inhalt sein? Allerdings läßt sich soviel sagen: wenn der Componist zur Zeichnung einer Stimmung solche Reizmittel verwendet, welche im Hörer nothwendig die beabsichtigte Stimmung erwecken, so leuchtet ein, daß in seiner Composition diese Stimmung wirklich ausgedrückt ist. Indeß, so einfach dies erscheint, so hat die Sache doch nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Es giebt eine Summe musikalischer Reizmittel, über deren Wirkung und Bedeutung eine allgemeine Uebereinstimmung stattfindet, und diejenigen Künstler, welche mit solchem allgemein zugänglichen Material arbeiten, werden nicht leicht mißverstanden werden. Aber — abgesehen von dem Umstande, daß zu allen Zeiten eine Summe von Reizmitteln ihre eigenthümliche Wirkung verlieren und zur nichtssagenden Tonphrase herabgesetzt werden wird — gerade unsere größten Tondichter haben immer mehr einer inneren Nothwendigkeit gehorcht, als auf allgemeine Verständlichkeit hingearbeitet. Die Stimmungen, welche sie uns schildern, waren zunächst ihr Eigenthum, und die Frage, ob die zum Ausdruck derselben gewählte Tonsprache nun auch durch ihre pathologische Wirkung genau dieselben Stimmungen ergäbe, konnte kein anderer entscheiden, als sie selber. Hatten sie nun auch für sich die Congruenz des Ausdruckes mit der beabsichtigten Stimmung festgestellt, so blieb für sie doch die Frage unerledigt, ob die Wirkung auch bei anderen, ja bei allen genau dasselbe Resultate ergeben werde. Die Erfahrung lehrt bekanntlich das Gegentheil. Gerade unsere bedeutendsten Tonkünstler haben zuerst weit eher Anstoß erregt, als Anklang gefunden, und wiederum sind im Laufe der Jahrhunderte große Epochen der Musikgeschichte dahingeschwunden, deren Verständniß wir nur mit Mühe und Anstrengung wiedererobern können, weil ihre Tonsprache für uns ihre eigenthümliche Bedeutung verloren hat. Was ist also mit der Aufstellung des pathologischen Reizes der Tonkunst gewonnen, als höchstens der triviale Satz, daß jeder einzelne Hörer den auf ihn einwirkenden Tönen immer den Stimmungsgehalt zuschreibt, den gerade er mit ihnen empfindet? Und wo ist hier das Kriterium für den Nachweis, auf welcher Seite, bei widersprechenden Ansichten, das Richtige empfunden werde?

Auch auf die letzte Frage, welche eigentlich die Kritik näher angeht, hat der Verfasser Bedacht genommen. „Man kann nicht sagen — heißt es S. 147 — daß solche Musik, falls sie beurtheilt wird, von dem Gefühl und der Stimmung beurtheilt werden muß. Hiermit würden wir einen ästhetischen Rückblick machen. Vielmehr bleibt hier, wie in jeder Kunstkritik, der Verstand das oberste Tribunal, aber seine Thätigkeit ist nun bei dieser Musikrichtung eine ganz andere geworden. Er beobachtet nicht mehr die sinnliche, objective Vollendung des Kunstwerkes allein, sondern hält die Reizelemente zusammen, und be-

obachtet, ob die Gesammtheit derselben ein Wahres und Zusammengehöriges ist, ob sie mit dem Geist der übrigen Elemente vereint ein consequent durchgeführtes Charakterbild hinstellen, oder ob sie nur zufällig hinein gerathen sind, Widersprüche enthalten, den angelegten Faden nicht durchführen und dem Sinnlichen allein die leitende Idee überlassen." Allein — bei Lichte besehen — so lange der Reiz der Musik entscheidet, kann der Verstand des Kritikers auch weiter nichts thun, als die Reizmittel mit der von ihm empfundenen Wirkung zusammenhalten, und so bliebe in erster und letzter Instanz doch immer die Empfindung der oberste Richter. Es wird sich schließlich allein darum handeln, ob es dem Beurtheiler gelungen sei, die vom Künstler gewollte und in seinen Tönen wirklich empfundene Stimmung nach zu empfinden. Daraus ergiebt sich nicht blos für ihn, sondern für jeden, dem es um ein rechtes Verständniß eines Tonstückes Ernst ist, die Nothwendigkeit, aus dem passiven Zustande des reinen Empfangens (denn weiter bringt es der pathologische Reiz nicht) herauszugehen und mit selbstthätiger Hingabe sich in die Natur des Kunstwerkes, die wiederum unzertrennlich von der des Künstlers ist, hineinzuleben. Dann ist es aber nicht mehr der pathologische Reiz allein, welcher den Inhalt mittheilt; dann wird noch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Tonwesen und Gefühlswelt anzuerkennen sein, wie er ja thatsächlich in der Brust des Künstlers vorliegt, von ihm als unmittelbar gewiß empfunden wird.

Mit der Betrachtung des pathologischen Reizes der Musik hält der Verfasser die Frage über die inhaltliche Bedeutung des Tones im Allgemeinen für erledigt, und er wendet sich in den folgenden Capiteln zu den Unterschieden der Idee. Dieser Theil seiner Arbeit, namentlich seine Stellung zu der brennenden Frage der Programmmusik, soll der Gegenstand eines besonderen Artikels sein. Julius Schäffer.

(Schluß des ersten Artikels.)

Ein musikalischer Streifzug durch Prag.

Von

Dr. Laurencin.

Was mir in Böhmens Hauptstadt während eines flüchtigen zehntägigen Aufenthalts an Musikalischem begegnet, gliedert sich in tonwissenschaftliche, concertliche und kirchliche Gruppen. Zur Bühne lockte es mich in dieser Zeitspanne meines Ausfluges durchaus nicht. Das dem Dienste Thaliens jetzt und vielleicht für einige Monate geweihte Haus lag — seit man endlich die Unhaltbarkeit des bisherigen Musentempels eingesehen, mit dem alten Trödel aufgeräumt und an einer neuen Herberge dramatischer Leiden und Freuden arbeitet — zu fern von meinem Wohnorte ab, um trotz Regen und Sturm hinauszupilgern vor das Stadtthor und dort nichts zu erleben, als die alte „Martha", die abgespielte „Lucrezia Borgia", den widerlichen Verdi'schen „Troubadour", oder endlich den für uns Alle längst abgemachten „Fra Diavolo". — „Lohengrin" war versprochen, aber es blieb bei der Zusage. Vorzeitig ausgegebene Repertoire haben mit dem Witterungskalender und vielem Anderen in der Welt die Eigenschaft gemein, daß sie selten oder niemals die Wahrheit reden.

Nun aber will ich Ihnen vor Allem eine flüchtige Kunde von der geistvollen neuesten Schrift unseres gemeinschaftlichen Freundes Dr. A. W. Ambros geben. Diese Schrift führt den Titel „Musikalische Streifzüge, culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart". Sie behandelt gründlich und sinnig manche brennende Frage der künstlerischen Gegenwart. Von hoher Bedeutung dünken mich insbesondere die Abschnitte über Berlioz, Wagner und Liszt; ferner der ganz treffliche Tractat über das ethische Moment in Beethoven; endlich die scharfsinnige Abhandlung über Kirche und Kunst. Auch Musiktheoristen können an der in Ambros' Schrift niedergelegten eindringlichen Philippica „über Quinten" ihr Müthchen kühlen. Gewiß werden sie Alle durch so gründlichen Reformationsstoß angeregt werden. Den Zöpfen wird nun freilich dies scharfe Sichten und rüstige Aufräumen unseres Verfassers in dieser Frage nicht zusagen. Doch die Rechten unter ihnen werden die Sprache des Davidbündlers aus dem Böhmerlande nicht allein verstehen, sondern ihr denjenigen Beifall nicht versagen können, dessen solcher Ueberzeugungsmuth und so umfassende Sachkenntniß in hohem Grade würdig sind.

Was Prags Concertleben betrifft, so ist es in dem für das Jahr 1859 wol nur ironisch gemeinten „wunderschönen Monat Mai" noch im vollen Gange. Daß nun aber mir während meines Aufenthaltes daselbst kein eigentliches Concert begegnet, ist eben — wie mans nennen will — Zufall, Ohngefähr oder Bestimmung. Doch bin ich selbst in dieser Richtung nicht so ganz leer ausgegangen. Ich habe eine Concertprobe und einen Musikabend privaten Charakters dort verlebt. Beide Erscheinungen boten mir Genußreiches. In jener Probe des für dieses Jahr letzten Zöglingsconcertes der Prager Conservatoristen, brachte Kittl vor Allem eine der wenigen Meister- und Musterouverturen, welche unsere deutsche, tragischen Dichterstoffen zugewandte Tonkunst seit Beethoven aufzuweisen hat. Ich meine Schumann's Manfred-Ouverture. Kerniger, beredter und nachdrucksvoller denn alle Begriffserklärungen unserer Denker und Schatzgräber im Reiche des Schönen, legt uns Schumann's hehres Tonbild den Gedanken des Tragischen nahe. Ja, es gräbt sich tief in unser Herzmark und erschüttert es von Ton zu Ton. Doch

will ich Sie nicht mit Ihnen längst bekannten Dingen plagen. Wir Süddeutsche sind in Bezug auf Schumann'sche Musik und ihr Aehnliches eben nicht verwöhnt, geschweige denn übersättigt. Kein Wunder also, daß einer wie ich, in dessen Adern eher nord- als süddeutscher Geist strömt, durch tönende Ergüsse solcher Art nicht blos in augenblicklich gehobene, sondern in mächtig nachwirkende Stimmungen versetzt wird. Meinem treuen Schumanncultus war die Manfredouverture allerdings keine Neuheit mehr. Trotzdem hat mich dies blühende Gemälde bei Gelegenheit der Prager Concertprobe mächtiger denn je ergriffen. — Freilich kommt da auch Manches auf Rechnung der Darstellungsweise. Denken Sie sich die jungen Leute des Orchesters durch ihre trefflichen Lehrer in allem Kunstinhalte wohlgeschult, der sich durch Aneignung dem Geiste einflößen läßt. Thatsache, und zwar eine der erfreulichsten, ist allen Jenen, die mit Prags Kunstzuständen vertraut geworden, Kittl's Directionstalent, sein ebenso manneskräftiger als sein durchbildeter Musiksinn, seine auf den Kern des Ganzen, wie auf alles Einzelne stets gründlich eingehende Art, Tonwerke, welcher Richtung immer, seinen Schülern zu erklären und einzuüben. Daß unter solchen Voraussetzungen schon diese Generalprobe einen ungetrübten Genuß dargeboten habe, braucht wol nicht erst betont zu werden. Nur Eines fiel mir auf, das ich nicht etwa in böswilligem, sondern in bestmeinendem Sinne der trefflichen Oberleitung des Prager Conservatoriums nahe legen möchte. Es ist dies eine gewisse Unreinheit in der Stimmung der Blasinstrumente. Diese klingen nämlich gegen die durchweg tadellosen Streicher im Zusammenspiele — also wolgemerkt nicht im Solo, wo sie gleich ausgezeichnet dastehen, wie die Geigen — fast immer um ein Merkliches zu hoch oder zu tief. Auch fehlt im Tutti den Bläsern der herrlichen Prager Pflanzschule jener feine Schliff, der ihre Solovorträge in so hohem Grade auszeichnet, und ihren Lehrern in Bausch und Bogen ein lautes Anerkennungswort spricht. Ein Beweis, daß dieser Mißstand, welcher im Zusammenspiele der Schüler bemerkbar wird, keineswegs Schuld der Lehrer, sondern wahrscheinlich der nicht ganz guten Instrumente ist, welche den Zöglingen bei Orchesterconcerten zur Verfügung gestellt werden.

Daß seit dem Bestehen des Prager Conservatoriums die Bogeninstrumente eine der stärksten Seiten seines praktischen Wirkens bilden, hat auch in dieser Concertprobe Bewährung gefunden. Namentlich ist Prof. Mildner, das Haupt der Prager Violinisten, nicht blos ein mustergiltiger Kämpe für die Virtuosenpraxis seines Faches, sondern auch ein dergestalt feingebildeter, in allen Zweigen des Wissens und der Kunst belesener und mit wahrem Schönheitssinne ausgerüsteter Musiker, daß es in der That kein Wunder ist, wenn an den Leistungen seiner Schüler eine wohlthuende Empfänglichkeit für ausdrucksvoll abgestuften Vortrag, und eine gewisse Glätte und Salonfähigkeit der Bravour gewinnend in die Augen fällt. Dies zeigte sich schon in der Manfredouverture, wo die Geigen und ihnen zunächst die von den HH. Prof. Goltermann und Hrabie gebildeten Streichbässe, einen ebenso kernigen als feinfühlenden Mann zu stellen wußten. Noch glanzvoller erprobten sich die Violinisten in der Wiedergabe eines Allard'schen Concertstückes. Wie aus einem Gusse gingen da die verwickeltsten Stellen den jungen Geigern von der Hand, ihr Zusammenspiel wies keine Spur von Ungleichheit. Im Gegentheil trat hier ein haarscharf genaues Ineinanderwirken und überdies noch jener Adel der Betonung zutage, welcher seinen Grund in der übergeordneten Stellung des Künstlers zu seiner Aufgabe hat. Eben derselbe Zug wurde in einer noch wirksameren Gestalt aus dem Vortrage der Gesangsstellen dieses Concertstückes offenbar. Schüler, wie sie Mildner hier in das Feld gestellt, wären schon reif genug, Seb. Bach's Solosonaten für die Geige zu spielen. Wolle doch der so kunstsinnige Prof. Mildner seinen Schülern künftig solche Aufgaben vorlegen! Der Erfolg ihrer Lösung wird sich ungleich lohnender herausstellen, als selbst die glanzvollste Bewältigung so hohler Paradestücke, wie es u. a. jener Allard'sche Concertsatz. So weit das überwiegend günstige Ergebniß dieser Probe. Der weitere Inhalt des genannten Concertes wurde durch Solostücke meist gesanglicher Art gebildet, also selbstverständlich nicht probirt.

Das Concert selbst aber fand am Tage meiner Abreise von Prag statt. Ich kann demnach darüber ebenso wenig berichten, als über die Tags darauf gegebene Akademie. So lockend auch deren Programm gewesen — es sei Ihnen hieraus nur Berlioz' Ouverture „Les francs juges" und Beethoven's achte Symphonie genannt — so galt es dennoch, mich zu trennen vom lieben Prag.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

(Schluß.)

Das reich gegliederte Programm von Clara Schumann's vier uns gespendeten Concerten, war höchst dankenswerth: Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann und Brahms. Ich frage: wer giebt unter Leuten der Virtuosenzunft uns reinere, schönere, tiefere Musik? Die Antwort lautet: Keiner! Das Ergebniß derselben ist dann natürlich wieder tiefster Respect vor so rein künstlerischem Wollen und Wirken, zugleich aber auch ein unversöhnbares Dilemma. Ein ausführliches Register aller Vorträge dieser merkwürdig organisirten

Künstlernatur werden Sie wol nicht verlangen. Von all dem Herrlichen hat uns besonders Schumann'sches, und darunter besonders die „Kreisleriana", deren größte Hälfte Clara uns geboten, tief in das Herzmark getönt. Möchte ihr Beispiel in jenen Puncten, wo es so urbildlich dasteht, doch von allen virtuosenhaften Nachkommen befolgt, ihr schönes Andenken treu gewahrt werden! Daß ich der Schattenseiten ihres Wirkens auffallender, als der Lichtpuncte desselben gedacht, hat blos darin seinen Grund, weil letztere selbstverständlich längst abgemacht und in das Vollblut unseres Kunstbewußtseins gedrungen, erstere aber — meines Wissens — bisher ganz unerörtert oder nur halb angedeutet blieben. Daß der förderliche Einfluß jener Künstlerschaft, die seit jeher sowol (in freilich bedingtem Sinne) das Spiel, unbedingt aber den Geschmack und die durch solchen gelenkte Wahl der Productionsstücke vonseiten unserer vielgenannten Künstlerin kennzeichnet, schon lange bei uns manche gute Frucht treibe, dafür legte in einem der Concerte Clara's auch eine hiesige junge Clavierspielerin, Frl. Julie v. Asten, vollgiltiges Zeugniß ab. Diese Dame stand Frau Schumann im Vortrage des zweiten Clavierpartes der bekannten herrlichen Variationen Robert's für ein Flügelpaar nicht allein würdig zur Seite, sondern sie wußte die gleichlautenden Stellen dieser Tondichtung sogar markiger, jedenfalls aber wärmer zu betonen, als die allgemein gefeierte Trägerin und Vermittlerin jener eben geschilderten schönen Musikfeste.

Jaell hat sich in zwei Concerten sehr vortheilhaft bei uns eingeführt. Er ist Virtuose im edelsten Sinne. Durchgeläuterte Technik bei musterhafter Klarheit und Grazie des Anschlages sind die hervorragenden Grundzüge seines Spiels. Am Nächsten scheint seiner künstlerischen Persönlichkeit Chopin zu liegen. Diesen faßt und spielt er mit ungewöhnlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit. Der etwas coquette Anstrich seiner Betonung ist hier ganz am Orte. Ja es wohnt seinem Spiele, gegenüber solchen Aufgaben, sogar eine gewisse Art von Objectivität inne. Nebstdem faßt Jaell den Geist Schumann's besonders warm auf, und giebt ihn ebenso markig wie zartfühlend wieder. Den Clavierpart des Es dur-Quartettes (Op. 44) habe ich bis jetzt — selbst Clara nicht ausgenommen — von keinem Flügelvirtuosen gewiegt-künstlerischer ausführen gehört. Trägt Jaell Händel und Bach vor — wie bei uns die C dur-Variationen und die C moll-Fuge ersten Theils des „wohltemporirten Claviers", sammt dem hierzu gehörigen Präludium — so geht er vollständig auf in diesen Kunstwerken. Er giebt sie unverbrämt, aber doch merkbar von deren Inhalte erfüllt, ja sogar feinfühlend wieder. Entfernter scheint unserem Künstler Beethoven zu liegen. Hier malt er mit zu dünnen Farben, und stellt höchstens geistreiche Mosaikbilder, doch nichts Ganzes, Großes und Volles hin, wie es der Meister will. Von Mendelssohn habe ich unseren Jaell bis zur Stunde nur das bekannte „Frühlingslied" spielen gehört. Diese im Ganzen schätzenswerthe Leistung liefert mir jedoch noch keinen genügenden Maßstab für ein Gesammturtheil über ihn als Interpreten dieser Tonsatzrichtung. Jaell's eigene Compositionen verläugnen nur selten den guten Musiker. Zwar wesentlich Opfergaben für den Salon, kommt doch in jeder dieser theils kleinen, theils ausgeführteren Tonstücke wenigstens eine Stelle vor, die auf bessere Sinnesart hindeutet. Es bezieht sich dieser Ausspruch vorzugsweise auf Rhythmisches und Harmonisches. Am tiefsten steht aber Jaell als erfindender Melodiker. So schön und klar er darstellend zu singen weiß, ebenso unergiebig ist der Quell seiner Themenbildungskraft. Hier phrasirt er nur, ohne eigentlich zu gestalten. Alles in allem genommen, nimmt man aus Jaell's Leistungen einen mild-künstlerischen, daher wohlthuenden Eindruck mit.

Der Ihnen früher genannte Gratzer Pianist, Hr. Treiber, zeigte gute Technik und geläuterten Geschmack. Alles fließt ihm leicht von der Hand, sei es Passage oder vollgriffiges Spiel. Ueberall erwächst dem Hörer der Eindruck einer fertigen, in sich abgeschlossenen Leistung. Dasselbe bezieht sich auf seine Vortragsweise; sie ist durchaus verständig und treu, kurz gut musikalisch, wenn auch etwas kühl. Seine Auffassung und Darstellung wirkt stets achtunggebietend, doch selten oder nie erwärmend. Indessen ist schon jene künstlerische Verstandesreife, die unser Pianist in so jungen Jahren errungen, um so bemerkenswerther, und der Ernst seines Strebens um so verdienstvoller, als Treiber — soviel mir bekannt — bisher nur selten über das Weichbild seiner Geburtsstadt hinausgekommen. Provinzler pflegen sonst nicht zu solcher Tüchtigkeit der Durchbildung, sondern höchstens zu flacher Salonglätte und überhaupt geistiger Kleinigkeitskrämerei erzogen zu werden. Treiber's Leistungen machen jedoch entschieden den Eindruck des Großstädtischen im besten Sinne. Dies gilt besonders von der Geschmacks- und durchreiften Verstandesseite derselben. Erstere läßt auf den Vorausgang einer sorgfältigen allgemeinen Bildung, letztere aber theils auf angeborene Denkfähigkeit, theils auf emsig theoretische wie praktische Musikstudien schließen. Am klarsten traten diese Vorzüge in Treiber's Wiedergabe des Spohr'schen A moll-Trios (Op. 119) und des Chopin'schen Es dur-Rondos (Op. 16) an das Licht. In dem Vortrage einer sterilen Phantasie über ebenso unergiebige Themen aus Meyerbeer's „Propheten" zeigte unser Concertist zwar gute Bravour, doch nichts weiter. Seine Spielweise dünkt mich vorbestimmt, blos guter Musik ihre Dienste zu weihen.

Ehe ich schließe, sei Ihnen noch berichtet, daß der hiesige Musikverleger und sehr gewandte Clavierspieler Hr. Carl Haslinger, in seinen schon früher mit gutem

Erfolge angebahnten Novitätensoiréen für Kammermusik auch in diesem Jahre fortfährt. Allein ihre Physiognomie ist eine andere geworden. Anfangs galten diese, viel Interessantes bringenden Abende entschieden der Pflege des neuesten Tonlebens der nach-Beethoven'schen, also Schumann-Berlioz-Liszt'schen Schule. Nun haben sie einen gemischteren Charakter angenommen. Ob zu ihrem Vortheile, möchte ich bezweifeln. Der Halbheiten giebt es in Hülle und Fülle, um ein Ganzes thut es Noth. Die Programmmusik ist nun ein solches Ganze, was auch von engherziger Seite sonst gegen dieselbe eingewendet werden möge. Es wäre daher eine Rückkehr auf den mindestens halbverlassenen Pfad um so wünschenswerther, als alles dort Gebotene mit Liebe und gründlicher Sachkenntniß einstudirt und vorgeführt wurde. An den bisherigen Spenden dieses Concertjahres ist meist nur die Wiedergabe der Ensemblestücke durch das geschmackvolle Clavierspiel Haslinger's und der Umstand zu loben, daß der Letztgenannte an Hellmesberger einen trefflichen Künstlergeiger, und an einem gewissen Hrn. Röver wenigstens einen bildungsfähigen Violoncellisten geworben, sowie zur Ausführung der Vocalstücke die besten Sänger unserer Hofbühne zu den seinen zählt. Kommt ein vierhändiges Clavierstück zum Vortrage, so sind es meist die HH. Dachs und Eppstein, die in ihrer Art gut, wenigstens noten- und ausdrucksgetreu, dem Veranstalter dieser Musikabende unter die Arme greifen. Von so auserlesenen Kräften wurden bis jetzt Trios von Reinecke und Clara Schumann, ein Duo von Grützmacher; ferner Fr. Schubert's, von Liszt für zwei Flügel gesetzte Phantasie Op. 15; einige Cramer'sche Etuden, durch unseres geschätzten C. G. Lickl gewandte Feder mit einer selbständigen Clavierbegleitung versehen, nebst mehreren Liedern ziemlich bunter Farbe von der Mache einiger Componisten unserer Stadt trefflich vorgeführt. Etwas mehr frische und zeitgemäße Reichhaltigkeit des Programms, und man könnte ganz zufrieden sein.

Nun wüßten Sie — dächte ich — genug über unser musikalisches Treiben. Für jetzt also ein freundliches Lebewohl Ihres diesmal über Gebühr redselig gewordenen, in der That aber auch stoffüberbürdeten Wiener Correspondenten. S.

Aus Magdeburg.

Die Zusammenfassung alles dessen, was im neuen Jahre bis Ostern hier auf dem musikalischen Gebiete nach den verschiedenen Seiten hin geleistet worden ist, vermag vielleicht eher ein Bild unserer Musikzustände zu geben, als die kurzen Recensionen über nur einige Concerte. Dies der Grund, weshalb ich seit Ende v. J. nichts von mir hören ließ.

Die Direction symphonischer Productionen liegt jetzt nicht mehr, wie früher, einzig und allein in den Händen des bewährten Musik-Dir. Mühling; auch Rosenkranz und Rebling haben sich an die Spitze größerer Orchester gestellt und leisten gleich Beachtenswerthes. Durch Mühling wurden in den Concerten der Gesellschaften „Harmonie" und „Casino" außer Rubinstein's „Ocean" die bedeutendsten Symphonien von Beethoven, Mozart, Mendelssohn und Gade vorgeführt; Rosenkranz brachte in der Loge Harpokrates zu wirklich bedeutsamer Geltung die A dur und Eroica von Beethoven; Rebling endlich suchte in den vom Theaterorchester entrirten öffentlichen Concerten alle Musikliebende durch Schumann's D moll, Schubert's C dur und Liszt's Präludien für sich zu gewinnen und dauernd zu fesseln. Diese drei Werke sind hier noch wenig oder gar nicht bekannt gewesen; auch Beethoven's Ouverture zur „Leonore" (Nr. 1) hörten wir unter Rebling zum ersten Male. In einem dieser letztern Concerte kamen auch drei Scenen aus „Orpheus" von Gluck zur Aufführung; Frau Director Leo aus Berlin hatte die Partie des Orpheus gefälligst übernommen und löste ihre Aufgabe in der begeisterndsten Weise.

Ueber Rubinstein's Ocean-Symphonie wäre zu erwähnen, daß der dritte Satz recht präcis executirt wurde, daß aber der zweite Satz ohne alles Verständniß blieb. Doch wünschten wir, aus rein musikalischem Interesse, jenes interessante Werk (dem wir ein Programm vorangesetzt sehen möchten) für die nächste Saison nicht ignorirt zu sehen. Referent ist sich noch zu deutlich des tiefen Eindrucks bewußt, den der „Ocean", auf zwei Flügeln (allerdings von den Meistern Rubinstein und Liszt vorgetragen) auf ihn machte. Schubert's große Symphonie soll vor 15 Jahren bei Besetzung mit demselben Orchester — die Direction war gewiß eine andere? — im hohen Grade mißfallen haben; mehr Glück hatten Liszt's Präludien schon bei ihrer ersten Aufführung unter dem wackern Rosenkranz.

Was die Einzelvorträge in den Gesellschaftsconcerten betrifft, so läßt sich nur über einige Lobendes sagen: Hr. v. der Osten aus Dresden und Hr. Sabbath aus Berlin erwarben sich durch ihre schönen, klangreichen Stimmen und durch treffliche Auswahl glänzenden Applaus; in Frau Arnurius-Köhler lernten wir eine wohlgeschulte Coloratursängerin kennen. Hr. Fr. Grützmacher fesselte von neuem durch sein E moll-Concert für Violoncell. Außer den unter uns lebenden trefflichen Geigern, Hrn. Beck und Bode, entzückte Hr. Uhlrich aus Sondershausen zu verschiedenen Malen durch sein correctes, schwungreiches Spiel. Zum Concertiren auf dem Flügel war nur Hr. Musik-Dir. J. Schäffer aus Schwerin eingeladen; er spielte unter anderm Beethoven's G dur-Concert, ohne jedoch bei den Zuhörern besonderen Beifall zu gewinnen. Wir

unsererseits halten den durch seine Compositionen schon bekannt gewordenen Tonkünstler für einen wohlbegabten, technisch gebildeten, correcten und geschmackvollen Spieler; ob derselbe aber im Concertsaale durchschlagend zu wirken versteht, müssen wir nach jenen Vorträgen in Frage stellen. Es ist Schade, daß uns so selten Gelegenheit geboten wird, tüchtige Pianisten zu hören; aus der Liszt'schen Schule, die vor allen zu Concertvorträgen befähigt, ist so mancher schätzenswerthe Virtuos hervorgegangen, den wir hier zu hören wünschten. Warum bedenkt man nicht, daß ein Auditorium, das zum größten Theile clavierspielend ist, lieber durch ein gediegenes, geistvolles, technisch sicher gespieltes Concertstück sich elektrisiren, als durch die oft mangelhaften, dilettantischen Vorträge angehender oder im Verscheiden begriffener, sogenannter Gesangskünstler sich langweilen läßt?

Musikalische Soiréen fanden nur zwei statt, die, veranstaltet von Hrn. v. der Osten, sich einer ziemlich lebhaften Betheiligung zu erfreuen hatten. — Einige Gesangvereine ließen sichs angelegen sein, größere Vocalcompositionen zur Aufführung zu bringen. Der Sabbath'sche Verein trug in einem der Casino-Concerte, außer mehreren Abt'schen Liedern, unter Mühling Scene und Chor aus „Jessonda" vor, und wählte als Charfreitags-Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" von Spohr, in welchem Hrn. v. der Osten das Tenorsolo und Hrn. Grimm aus Berlin die Harfenpartie übertragen worden war. Der in einem Privathause von Ritter geleiteten Aufführungen — „Belsazar" von Händel und ein Theil der Haydn'schen „Schöpfung" — ist mit Rücksicht auf die von Hrn. v. der Osten vortrefflich gesungenen Soli, in diesen Blättern schon Erwähnung gethan und es bleibt nur noch übrig, auf das am Palmsonntage unter Rebling stattgehabte Kirchenconcert hinzuweisen, das wieder, für uns wenigstens, nur Neues enthielt. Eröffnet wurde dasselbe mit Händel's Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu"; der zweite Theil zeigte: „Misericordias Domini" von Mozart und Benedictus aus der „Missa solennis" von Beethoven. Daß Rebling mit seinem Kirchengesangvereine, unterstützt vom Domchore, auf dem kirchlich-musikalischen Gebiete das Bedeutungsvollste leistet, ist aus meinen frühern Berichten als mehrfach constatirt anzusehen, und soll ich schließlich noch sagen, wie sich das Publicum jenen drei Werken gegenüber verhielt, so muß ich bekennen, daß es mich nicht wenig überraschte, gerade der Beethoven'schen Musik, die den Schluß der ziemlich langen Aufführung bildete, die gespannteste Aufmerksamkeit zugewendet zu sehen. Rebling beabsichtigt im Laufe des Jahres die ganze Messe einzustudiren. Das Publicum ist durch die nach und nach gemachte Bekanntschaft mit den einzelnen Theilen des einzig dastehenden Meisterwerks (Kyrie, Credo, Sanctus ꝛc.) insoweit eingeweiht, daß Erbauung fürs Herz, sowie Befriedigung und Weiterbildung des Kunstsinnes bei einer zu erwartenden Aufführung des Ganzen nicht unerreicht bleiben werden.

J. Gallrein.

Aus Rußland.

Es heißt: die Kunst bedürfe — gleichwie die Politik — zu ihrem Fortschritte der Tradition, der Anlehnung an das, was bereits geleistet worden ist, und daher nicht von neuem gefunden zu werden braucht. Wie jedoch in manch anderer Beziehung, so finden wir auch für diese Regel in der eigenen Entwickelung des gewaltigen russischen Reiches eine Ausnahme vorwalten, deren Resultate uns überraschen müssen.

Nicht allein, daß vor kaum zwei Lustren der Geist eines Mozart, des größten Meisters deutscher Tonkunst, in seiner ganzen Wirkung biographisch erst von einem russischen Aristokraten überzeugend für die musikalische Welt zur Anschauung gebracht worden ist. Auch neuerdings erwähnte das Dresdener Journal (vom 20. Juli v. J.) rühmend eines Concertes, dessen Grundgedanken wie dessen Leitung die sächsische Residenz einem russischen Granden verdankte, welcher es liebt, den praktischen Dienst eines Capellmeisters seiner fürstlichen Stellung als einen ganz besonderen Werth beizulegen.

Dieser, Fürst Georg Galitzin, ist der Sohn des durch die von Beethoven ihm dedicirten Streich-Quartette Op. 127, 130, 132 in der Geschichte der Tonkunst bekannten, gegenwärtig noch lebenden Fürsten Nicolaus Galitzin. Wurde dem Vater durch diese bei Beethoven bestellten Werke bereits der Vorzug zu theil, in die bedeutendste Epoche deutscher Art und Kunst fördernd mit einzugreifen, so folgt der Sohn einem nicht minder bedeutenden Streben, die specifisch russische Musik im Auslande zur Geltung zu bringen — eine Musik, welcher (weil die russische Kirche keine Orgel besitzt), festgehalten in der altgriechischen reinen Tonica, eine ganz besondere, weder in italienischer, noch in französischer oder deutscher Weise zur Anwendung gelangte Ausdehnung und Biegsamkeit der Stimme und deren Führung eigenthümlich ist. Der Fürst hat sich der sorgsamsten musikalischen Studien zu diesem Zwecke unterzogen und namentlich auf seinen Gütern einen Sängerchor herangebildet, welcher an Ausführbarkeit und Bestimmtheit Alles übertrifft, was die bisherigen Grenzen des Möglichen einschloß. Dieser Chor ist bereits in Moskau bei Gelegenheit der jüngsten Kaiserkrönung unter den dort dargebotenen Genüssen auszeichnend hervorgetreten, und hat den bewundernden Beifall des dort versammelten Auslandes auf sich gezogen.

Schreiber dieser Zeilen, welcher die Leistungen des Berliner und Petersburger Domchors, wie die des Cölnischen Männer-Gesangvereins genau kennt, wurde durch Zufall in einer Stadt, tief im Innern Rußlands, 400 Werst von Moskau, in die Nähe des fürstlichen Capellmeisters geführt, dessen Liebenswürdigkeit sich bereit fand, die Leistungen der in der Stadt gerade anwesenden ungefähr 30 Sänger — der ganze Chor zählt deren über 100 — vor demselben zu katechisiren. Das mäßig geräumige Zimmer eines Gasthauses bildete den Raum, in welchem der Fürst vor einer Physharmonica Platz nahm und die Sänger um sich versammelte. Ohne eine Taste berührt zu haben, begehrte derselbe den Ton c, welcher im reinen Dreiklang-Accord vierstimmig in voller Klarheit ungesäumt angegeben wurde, ohne auch nur um eine Nuance abzuweichen. Hierauf wurde fis begehrt, und so fort in den ausschweifendsten Intervallen und Harmonien durch-, über- und untereinander, und seitens der Sänger stets das Verlangte vierstimmig richtig, ohne Verweilen und ohne Schwanken angegeben. Dann improvisirte der Fürst in Modulationen in der Weise, daß er die Töne des Accords vom Baß aufwärts benannte, welche ebenso ungesäumt von dem Chore in vorgeschriebener Harmonie wiederhallten; so daß der Hörer sich unmittelbar vor eine lebende Orgel versetzt glauben konnte, bei welcher der Befehl des Fürsten den Druck der Taste und den Zug der Register ersetzte. Und das erstreckte sich bis auf Synkopen, welche die eine oder andere Stimme einzuhalten beauftragt wurde. Natürlich ist das Crescendo und Decrescendo in demselben Maße ausgebildet, wie man es bei den oben genannten Chören wetteifernd nicht schöner und fein nuancirter finden dürfte. Dabei fehlte niemals eine Stimme oder hinkte hinterher, noch schwankten Tact oder vorgeschriebenes Tempo, und das Ganze ging so unvorbereitet und absichtslos, mit den verschiedensten Unterbrechungen durch andere Dinge, mit dem Aufgreifen neuer und wieder neuer Modulationen vor sich, daß auch nicht an die Vermuthung eines einstudirten Theatercoups dabei gedacht werden konnte. Ueberdies war der Fürst erst Tages zuvor von einer mehrere Monate langen Abwesenheit aus Deutschland zurückgekehrt, und die Sänger daher während dieser ganzen Zeit ohne eine sorgfältige Uebung nach dieser Richtung hin geblieben.

Es folgte hiernächst die Umkehrung der Uebung, indem der Fürst Accorde auf dem Instrumente angab und sich von dem ganzen Chore die Töne und die Intervalle derselben nennen ließ. Auch hierin waltete die überraschendste Sicherheit, und nie ein wesentlicher Irrthum, noch ein längeres Besinnen ob, und nur bei dem Anschlage eines einzigen Accordes war es nöthig, die Töne, wenn auch schnell, so doch augenblicklich nacheinander harpeggirend anzugeben, während sonst der Accord in vollem Anschlage erklang. Ebenso fertig zeigten einige, von dem Schreiber dieses mit Erlaubniß des Fürsten bezeichnete Sänger, sich in der Sicherheit des Dirigirens und des Partituren Spieles à prima vista, ja selbst in der Transposition ihnen bekannter Kirchenmelodien, vierstimmig aus dem Stegreife nach jeder verlangten Tonart.

Kurz — so sehr der Gemeinplatz bereits verbraucht ist, so steht er dennoch dieser fürstlichen Sängercapelle gegenüber in vollster Bedeutung da: — „man muß es sehen und hören, um es zu glauben." Man muß aber auch im höchsten Grade die ausdauernde Mühewaltung des fürstlichen Dirigenten bewundern, die derselbe auf ein Resultat verwendet, welches jeden einzelnen seiner Sänger als einen fertigen Capellmeister hinstellt. Und wie unendlich einfach und dünnleibig ist die Tabelle und das kleine Volumen von dem Fürsten selbst ersonnener Uebungsstücke für den ganzen Chor, um diesem die Gesangfertigkeit des Tuttimodulirens einzuprägen! Doch hierüber in einem späteren Bericht.

Georg v. Madeweiß.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Nachdem Hr. Musik-Dir. Hersurth uns verlassen, um seine neue Stellung als städtischer Musikdirector in Gera anzutreten, hat Hr. Menzel die Direction des von Hersurth gegründeten Musikcorps übernommen. Der neue Musikdirector gab am 28. April im hiesigen Schützenhaussaal sein Antrittsconcert, und wußte sowol durch ein anziehendes Programm, wie durch seine umsichtsvolle, sichere Leitung das zahlreich versammelte Publicum zu fesseln. Außer der großen Leonoren-Ouverture, welche den Kräften angemessen, überraschend gut ausgeführt wurde, enthielt das Programm noch zwei interessante Neuigkeiten: eine Concertouverture und ein charakteristisches Tongemälde, „der auf dem Schlachtfelde sterbende Krieger", beide von einer jetzt hier lebenden Engländerin, Missis Moody, componirt. Diese Tonwerke erfreuten sich des allgemeinen Beifalls; die Ouverture durch einnehmende Themen, klare Form und gute Instrumentation; das Tongemälde durch wirklich charakteristischen Ausdruck. α

Paris. H. v. Bülow, dieser eminente und allgemein anerkannte Künstler, hat die Pariser Corcertsaison durch sein am 5. Mai gegebenes zweites Concert auf die würdigste Weise beschlossen. Er hat sich, wie wir nicht anders erwarteten, als einen der ersten Pianisten der Jetztzeit bewiesen, und von ganzem Herzen zollen wir ihm unsere ungetheilte Bewunderung. Im ersten Con-

cert, in welchem er u. a. die Liszt'sche Phantasie über den „Sommernachtstraum“ und ein Bach'sches Concert im italienischen Style vortrug, hatte er noch nicht so allgemein den hohen Erwartungen des Publicums entsprochen, welche allerdings seinem vorangegangenen Rufe zufolge, sehr hoch gespannt waren. Sein eminentes Talent imponirte den Franzosen augenblicklich noch nicht so vollständig, wie wir gewünscht hätten. Um so glänzender fiel aber sein zweites Concert aus. Hier zeigte er sich durchgängig als ein Künstler erster Größe, und wurde auch von Allen als solcher anerkannt. Sein Programm, welches er fast allein mit seinen Vorträgen ausfüllte, bot eine reiche Auswahl von Stücken der verschiedensten Genre, und wir wissen ihm ganz besonderen Dank für den Vortrag der Beethoven'schen Sonate Op. 101, welche er mit ebenso großer Kraft und Energie, als Zartheit und Grazie ausführte. Außerdem spielte er noch die große Bach'sche A moll-Fuge für Orgel, von Liszt für Clavier übertragen, die Berceuse und eine Etude von Chopin, den Marsch aus dem „Tannhäuser“, von Liszt transcribirt, und eine ungarische Rhapsodie von demselben. Letztere erregte einen wahren Enthusiasmus. In beiden Concerten hatte sich ein so gewähltes Publicum eingefunden, wie wir es noch in keinem Concerte hier gesehen. — Erwähnen wir schließlich noch zwei Concerte, welche Madame Szarvady mit vielem Beifall gegeben. Sie spielte die Kreutzer-Sonate, die Schumann'schen Variationen für zwei Claviere mit Hrn. Krüger, und mehrere kleinere Heller'sche und Chopin'sche Compositionen, und wußte namentlich durch letztere Stücke ihr Auditorium zu fesseln. In beiden Soiréen sang Hr. Lindau, ein renomirter und hier allgemein gern gehörter deutscher Sänger, Schubert'sche und Schumann'sche Lieder mit wohlverdientem Beifall. Derselbe machte sich durch Verbreitung der Schumann'schen Kunstschöpfungen hier schon sehr verdient. — Endlich hat Berlioz am Charfreitag ein großes Concert in der Opera comique gegeben, in welchem er verschiedene seiner Werke zur Aufführung brachte. Hierüber ausführlicher in einem nächsten Bericht.

Breslau. (Liszt's Anwesenheit.) Schon seit einem Jahre hatte Leopold Damrosch das Banner der Weimarer Schule in den Concertsälen Breslaus aufgepflanzt, und seit ihn die philharmonische Gesellschaft als Dirigenten für ihre Orchesterconcerte gewonnen, das Publicum mit einer Reihe Liszt'scher symphonischer Dichtungen bekannt gemacht. Es gereicht dem gesunden Sinn der Breslauer Künstler und Kunstfreunde zur Ehre, daß diese Werke in kurzer Zeit Terrain gewannen und mit Begeisterung aufgenommen wurden, während die Pamphlete, durch welche vereinzelte Classicitäts-Märtyrer ihre Namen ganz nutzlos brandmarkten, von der überwiegenden Majorität unbeachtet blieben. — Nachdem Damrosch sich als Dirigent wie als Virtuose die allgemeinste und ehrenvollste Anerkennung erworben, und vor keiner Schwierigkeit, vor keinem Opfer zurückschreckend, mit unermüdlicher Energie für Würdigung und Verständniß neuerer Schöpfungen gekämpft, veranstaltete er am 9. Mai zu Ehren seines Meisters Liszt eine großartige Chor- und Orchesteraufführung, zu welcher derselbe die Direction seines „Künstlerchors“ und „Tasso“ zugesagt hatte. Liszt traf am 7. früh in Breslau ein, und wurde durch ein Ständchen der Militärmusik begrüßt, sowie mit Aufmerksamkeiten und Ehrenbezeugungen jeder Art vonseiten der Künstlerschaft überhäuft. — Von den Erlebnissen des folgenden Tages heben wir nur das großartige Orgelspiel Hesse's hervor, welcher Liszt eine Reihe eigener Compositionen vorführte, und durch deren herrlichen Vortrag vollkommen seinen europäischen Ruf rechtfertigte: sowie einen Besuch bei Gottwald, woselbst Liszt dessen prächtige originelle Sonate spielte und ein Kyrie und Agnus Dei aus einer Messe von Brosig kennen lernte, zwei feingeformte und schönempfundene Sätze. — Am Abend des 9. versammelte sich die Zuhörerschaft in dem außerhalb der Thore gelegenen und mehrere Tausend Menschen fassenden Schießwerdersaale. Liszt wurde vom Orchester mit dreimaligem Tusch der Lohengrin-Königstrompeten begrüßt und vom Publicum mit Blumenspenden empfangen. Die hehren Klänge des Künstlerchors rauschten vorüber, und theilten dem Publicum jene weihevolle Stimmung mit, in welcher der Meister das herrliche Werk geschaffen. Nicht bloße Offenbarung des sinnlich Schönen soll die Kunst sein, sondern vielmehr ein Cultus des Ewigen, Göttlichen; nicht nur erheiternd und beglückend, sondern vor Allem erhebend und veredelnd soll sie walten. In diesen ihrem höchsten Berufe erfaßt Liszt sie in seinem Werke, das von religiösem Hauche durchweht, von edlem Stolze erfüllt, von glühender Begeisterung durchdrungen ist, und den Hörer in jene tiefe, ahnungsvolle Andacht versetzt, mit welcher uns Palestrina's wunderbare Harmonien durchschauern. Reicher Beifall und Hervorruf bewies dem Meister, wie seiner Seele tiefste Sprache einen Wiederhall in den Herzen seiner Hörer gefunden. — Die zweite Nummer des Programms bildete Beethoven's Violinconcert, welches der Concertgeber meisterhaft vortrug, nebst eingelegter eigner geistreicher Cadenz, verdientermaßen rauschenden Beifall und Hervorruf ernd tend. — Es folgte Liszt's symphonische Dichtung „Tasso.“ Wie wahr und ergreifend hier der Tondichter die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode von strahlendem Ruhmesglanz umgebenen Genius zum Ausdruck bringt, bewies die begeisterte Aufnahme des Werkes vonseiten des Publicums. Der hinreißend schöne Triumphzug wurde recht eigentlich ein Triumphzug für den Componisten selbst, und der ganze Saal hallte wieder von dem Jubel der versammelten Menge. Die Ausführung beider Liszt'schen Werke war auch eine prächtige; Chor, Soli und Orchester (an dessen erstem Geigenpulte der liebenswürdige Reisegefährte Liszt's, Capell-M. Seifriz aus Löwenberg und Damrosch standen) wetteiferten miteinander in Begeisterung und Verständniß, so daß Alles zusammenwirkte, diesen Abend zu einer der schönsten Erinnerungen für alle Anwesenden zu machen. — Den Schluß bildete Beethoven's 9. Symphonie, unter Damrosch's Leitung vortrefflich ausgeführt, (Damrosch hatte dieses Riesenwerk bereits einige Wochen früher in einem seiner Concerte zur Aufführung gebracht.) Das so gefürchtete schwierige Sopran-Solo hatte Frau Dr. Damrosch übernommen und löste ihre Aufgabe technisch wie poetisch zur allgemeinsten Befriedigung. — Am folgenden Abende hatte Damrosch bei sich die Elite der Breslauer Künstlerschaft im geselligen Kreise versammelt; und da Liszt ihm und einigen ihm befreundeten Künstlern versprochen hatte, Etwas zu spielen, so kam das an diesem Abend der versammelten Gesellschaft zugute. Liszt spielte zuerst das Trio von Hans v. Bronsart, welches sich bereits in Folge eines Schmähartikels der „Signale“ eines vortheilhaften Rufes in der Künstlerwelt erfreute. Dieses Werk in so großartiger Vollendung von seinem Meister zu hören, mußte dem jungen Componisten wol eine begeisternde Ermuthigung in seinem Künstlerstreben sein. Liszt spielte noch mit Damrosch ein Notturno von Chopin. Frau Dr. Damrosch sang Lieder von Liszt und Schumann in echt künstlerischer Weise, und endlich spielte Liszt seine wunderbar schöne Des dur-Etüde und einige seiner Soirées de Vienne, wobei er in gewohnter Weise frei improvisirte, und seine Zuhörer mit magischer Gewalt aus einem Zaubergarten des Entzückens in den andern versetzte. — Liszt's Anwesenheit in Breslau wurde festlich beschlossen, durch ein großes Souper, welches die Künstlerschaft ihm zu Ehren veranstaltete, und welches reich war an ernsten und humoristischen Trinksprüchen auf den Gefeierten. Wir erwähnen nur besonders eines höchst interessanten Toastes in längerer Rede vom Professor Braniß, in welchem derselbe Liszt's hohe Bedeutung für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in echt künstlerischer Weise besprach; ferner eines Toastes von R. Gottschall in Form eines schwungvollen, begeisterten Gedichtes, sowie Liszt's ebenso geistreiche wie herzliche Danksagung. — So wurden diese schönen Tage durch keine unaufgelöste Dissonanz getrübt, und die Erinnerung an Liszt wird in Breslau fortleben als ein tönender reiner Dreiklang: als Grundton der gewaltige Tondichter, als Dominante der edle

Charakter, und als große Terz die „liebenswürdige Persönlichkeit.“ Daß aber die Zukunftsmusik in Breslau festen Fuß gefaßt, ist durch eine großartige enharmonische Verwechselung im musikalischen Kunstleben bethätigt worden.

Alexander v. Schellendorff.

Zittau. — Wenn man in öffentlichen Blättern über Leben, Vorgänge u. s. w. in manchen Städten selten oder nie etwas liest, so ist damit noch keineswegs bewiesen, daß solche Städte nichts Erwähnenswerthes hätten, vielmehr giebt ein solches Schweigen nur Zeugniß davon, daß man auf die Veröffentlichung von Vorgängen und Bestrebungen, so sehr letztere auch anerkannt werden, nur wenig oder gar keinen Werth legt. Wird aber ein Ort solches Schweigens wegen falsch beurtheilt, dann ist es auch an der Zeit, das Schweigen zu brechen. — Zittau ist zwar nur eine Mittelstadt, hat aber doch bei den Männern der Wissenschaft, der Kunst und des Handels einen guten Klang. Obwol erst kürzlich ein Versuch gemacht worden ist, über die musikalischen Vorgänge in hiesiger Stadt absprechend zu urtheilen, so kann dies doch die Bestrebungen hiesiger achtbarer Persönlichkeiten und Vereine keineswegs stören; man wird seinen Weg ruhig weiter gehen. — Es sind in den Concerten der hiesigen geschlossenen Gesellschaften nicht selten wahre Kunstleistungen, namentlich im Clavier- und Violinspiel, von hier lebenden Künstlern, die ihre Ausbildung im Leipziger Conservatorium erhalten haben, geboten worden; fremde Künstler, deren Spiel in größeren Städten die wärmste Anerkennung gefunden, haben hier Concerte gegeben; es haben in den letzten Jahren Aufführungen von Oratorien und andere Concerte in der Kirche (in welcher den Besuchern öfters Gelegenheit wurde, die große schöne Johannisorgel zu hören) stattgefunden, ohne daß über diese Kunstleistungen ein Wort in musikalischen Blättern geschrieben worden ist, so sehr sie dessen werth gewesen wären. — Erst am vorigen Palmsonntag gab das Personal der Meinhard'schen Operngesellschaft, unter Mitwirkung der hiesigen Gesangvereine „Orpheus“ und „Liedertafel“ sowie des Stadtorchesters, und unter Direction des Organisten und Musik-Dir. Albrecht, im Theater ein geistliches Concert, in welchem Hauptmann's Motette „Kommt laßt uns anbeten“, ein Duett aus der „Schöpfung“ von Haydn, „Dies ist der Tag des Herrn“ von Kreutzer, Händel's „Halleluja“ und im zweiten Theil Mendelssohn's „Lobgesang“ zur Aufführung kamen. Es kann nicht geläugnet werden, daß unter der sicheren Leitung des Hrn. Albrecht, der, wenn es sich um Förderung der Kunst handelt, keine Mühe scheut und das Möglichste zum Gelingen beiträgt, alle diese Stücke sehr befriedigend gegeben wurden, und dadurch den Besuchern ein hoher Kunstgenuß bereitet ward, was um so mehr anzuerkennen ist, wenn man erwägt, daß die Zeit zu den Vorbereitungen sehr kurz war. Können auch Oratorien nur selten aus dem Grunde zur Aufführung kommen, weil die mitwirkenden Personen immer dieselben sind und den verschiedensten Aemtern und Wirkungskreisen angehören, denen sie nicht so oft entzogen werden dürfen; so erscheint es nach allem, was hier gesagt worden ist, ungerecht, die Bestrebungen unserer Persönlichkeiten in der Musik zu verkennen, und Zittau eine der musikalisch unbedeutendsten Städte zu nennen.

Chemnitz. Bereits im Laufe der vergangenen Wintersaison haben d. Bl. wiederholt von unseren Abonnementconcerten und den dabei betheiligten Gästen Notiz genommen. Wir wollen am Schlusse des ganzen Cyclus nun noch einen kurzen summarischen Ueberblick über die Gesammtleistungen geben. — Die Zahl der diesjährigen Winterconcerte beschränkte sich auf vier. Von den drei projectirten Extraconcerten, in welchen der verdienstvolle Director W. A. Mejo die neuere musikalische Richtung, Solospiel, Kammermusik und die classische Symphonie vorwiegend berücksichtigen wollte, konnte wegen örtlicher Hindernisse leider nur eins stattfinden, das gerade einen ganz ungewöhnlichen Anklang gefunden hat. Es kamen darin u. a. zur Aufführung: eine Ouverture zu Shakespeare's „Julius Cäsar“ von Felix Dräseke, Beethoven's Septett und Mozart's C dur-Symphonie mit der Schlußfuge. In den vier vorangegangenen Concerten traten als Solisten auf: Fr. Grützmacher aus Leipzig, Frl. Mösner, Frau Schröder-Devrient, Frl. Marie Wieck, Frl. Steeger, Hofopernsängerin und Hr. Medefind, Kammermusikus aus Dresden, Concert-M. David und Frl. Hinkel. Der allseitig gute, theilweise ausgezeichnete Klang dieser Namen giebt Ihnen schon einen hinreichenden Maßstab für die vorgeführten Leistungen. Als die namhaftesten Instrumentalwerke waren zu bezeichnen: die Symphonien in D und A von Beethoven, in B von Schumann und die B dur-Symphonie von Gade, endlich die Ouverturen zu „Euryanthe“, „Jessonda“, „Agnes“ von Krebs und die Concertouverture von Rietz.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alexander Dreyschock gab in Dresden eine Abschiedssoirée, in welcher er, außer eigenen Compositionen, zwei Sonaten von Beethoven, Op. 27 Nr. 2 (Fis moll) und Op. 30 Nr. 3 (in G dur, für Pianoforte und Violine) sowie die sechste ungarische Rhapsodie von Liszt spielte.

H. v. Bülow hat Paris verlassen, und ist bereits in Berlin angekommen. — Auch Carl Tausig ist wieder in Weimar eingetroffen.

Alfred Jaell spielte im 6. Abonnementconcert der Mitglieder des kurfürstlichen Hoforchesters im Theater zu Cassel, zum Vortheil des Unterstützungsfonds. Er trug Beethoven's Es dur-Concert, sowie Variationen von Händel, Berceuse von Chopin und den Galop fantastique eigener Composition mit bekannter Bravour vor. In demselben Concert spielte Concert-M. Langhans aus Düsseldorf den ersten Satz eines Viotti'schen Violinconcertes und Variationen von Ferd. David.

Telegraphist Burmeister aus Schwerin gab in der Josephstädter Piaristenkirche in Wien ein Orgelconcert mit dem günstigsten Erfolg. Er trug die große Propheten-Phantasie von Liszt, Bach's D moll-Toccata und Schumann's Abendlied vor, und leitete diese trefflich gewählten Werke durch frei improvisirte Vorspiele ein, in denen er sich als tüchtigen Harmoniker und begabten Musiker bewährte. Man rühmte zugleich seine große technische Fertigkeit und die effectvolle, farbenreiche Registrirung.

Der Violinvirtuos L. Straus erfreute die Stralsunder in zwei Concerten durch sein ausgezeichnetes Talent und echtkünstlerisches Violinspiel. Derselbe spielte im Verein mit dem Musikdirector A. Bratfisch die Kreutzer-Sonate von Beethoven und das H moll-Rondo von Fr. Schubert. In Solopiècen entzückte L. Strauß das Publicum durch den Vortrag des Air variée von Vieuxtemps und der Gesangsscene von L. Spohr.

Frau Bürde-Ney wird in Coburg gastiren, und in den zwei herzoglichen Opern „Santa Chiara“ und „Diana von Solange“ auftreten.

Musikfeste, Aufführungen. Musik-Dir. Sobolewski hat in Bremen sein Abschiedsconcert gegeben, da er diese Stadt in nächster Zeit verlassen will, um mit seiner Tochter noch in diesem Sommer nach Amerika zu gehen, wo dieselbe bereits als Concertsängerin engagirt ist. Sobolewski brachte in seinem Abschiedsconcert Stücke aus seinen Opern „Der Prophet von Khorassan“ und „Comala“, sowie eine neue Composition „Loreley“ zur Aufführung, worin seine Tochter sich als treffliche Sängerin bewährte.

Das diesjährige Pensionsconcert der Hofcapelle zu Karlsruhe bot ein besonders interessantes Programm. Das Hauptwerk des Abends bildete die neunte Symphonie; außerdem kamen zwei Manuscriptwerke zur Aufführung: eine Concertouverture vom Capell-M. J. Strauß und „Der Schlachtgesang von Bannock-

burn“ von Rob. Burns, für Männerchor und Solo componirt von Dr. Kroenlein, dem Redacteur der Karlsruher Zeitung, einem durchgebildeten Musiker. In dieses sehr wirksame und brillante Werk hatte der Componist schottische Nationalmelodien mit Glück verwebt.

In Döbeln führte der dortige Cantor, Hr. Paak, mit den vereinigten musikalischen Kräften der Stadt und unter Mitwirkung auswärtiger Musiker und Sänger, — worunter besonders die HH. Wiedemann und Scharfe aus Leipzig hervorzuheben sind — Graun's „Tod Jesu“ in höchst befriedigender Weise aus. Das Unternehmen, für Döbeln nicht minder ein Wagniß als ein Ereigniß, war ein durchaus gelungenes zu nennen, und verfehlte nicht, in den dortigen musikalischen Kreisen einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen.

Neue und neueinstudirte Opern. „Diana von Solange“ ist am 25. April in Schwerin zum ersten Mal gegeben worden. Frl. Bianchi sang die Titelrolle.

Ein junger dänischer Componist, Erik Siboni, welcher in Wien seine musikalischen Studien machte, hat eine einactige Oper „Loreley“ componirt (Text von Nygaard) und in Kopenhagen eingereicht. Die Censur soll aber wegen des verfänglichen Textes eine Aufführung der Oper verhindert haben(?).

Auf Befehl des Erzherzogs Carl Ludwig ist in Innsbruck die Oper „Friedrich mit der leeren Tasche“ von Nagiller aufgeführt worden, aber — ohne Costüm und ohne scenische Ausstattung, von den Mitgliedern des dortigen Musikvereins und der Liedertafel, unter Beihülfe mehrerer dort noch anwesenden Solisten der Oper.

Literarische Notizen. „Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung“ heißt der pikante Titel einer neuen, sehr gut geschriebenen Brochure von Heinrich Gottwald, welche soeben in der für musikalische Literatur erfreulich thätigen Verlagshandlung von Heinrich Matthes in Leipzig erschienen ist. Das Räthsel des Titels löst der mit polemischen Waffen trefflich gerüstete Verfasser gleich auf den ersten Seiten seiner Streitschrift, indem er uns benachrichtigt, daß dieselbe gegen einen Breslauer Augenarzt gerichtet sei, „der nebstbei ein ganz bescheidener Clavierspieler ist“; einen gewissen Dr. Viol, der vor kurzem mit einer Brochure über Mozart's „Don Juan“ promovirt hat, und seitdem die „Niederrheinische“ mit Correspondenzen beglücken darf. Diese Erlaubniß zum literarischen Prakticiren hat denn besagter Mediciner benutzt, verschiedene Recepte gegen „Zukunftsmusik“ zu verschreiben, und diese aus höherem Blödsinn, Unwissenheit, Verdächtigung und Verläumdung zusammengerührten Giftpulver für musikalische Urtheile auszugeben. Dafür hat unser geehrter Mitarbeiter Heinrich Gottwald dem Breslauer Augenarzt gehörig den Staar gestochen, und in seiner geistvollen Brochure ihn, wie alle Gleichgesinnten, so gänzlich ad absurdum geführt, daß wir dem Sieger unsern vollsten Beifall zollen müssen. Vortrefflich sind die Citate aus den Schriften Schumann's, Wagner's, Brendel's &c. gewählt, wie denn überhaupt große Klarheit, Bestimmtheit und Ueberzeugungstreue die ganze Schrift charakterisirt, die überdies ebenso unterhaltend als belehrend ist.

Hoplit.

Vermischtes.

Das Concert zum Besten des Weber-Denkmals, welches die Hofcapelle zu Dresden veranstaltete, hat bei gewöhnlichen Theaterpreisen die hohe Einnahme von 976 Thlr. ergeben, was die außerordentliche Theilnahme am sichersten belegt.

Zum Schluß der Theatersaison ist auch im Meininger Hoftheater eine Vorstellung für das Weber-Denkmal gegeben worden. Man gab den „Freischütz“, leider nur bei schwach besuchtem Hause.

Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig vom 1. bis mit Einschluß des 4. Juni. Sonntag den 5. Juni Concert im Dom zu Merseburg. — Eröffnung am 1. Juni Abends durch ein Concert im Stadttheater. Das Bureau befindet sich im Haupteingange des Gewandhauses (von der Universitätsstraße aus) parterre, und ist geöffnet den 1. Juni von 10 bis 12 und Nachmittags von 3 bis 7 Uhr, und Donnerstag den 2. Juni von 2 bis 3½ Uhr. Früher Ankommende wollen sich in der Musikalienhandlung des Hrn. C. F. Kahnt, Neumarkt Nr. 16, anmelden.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Aloys Schmitt, Op. 118. Sonate für Pianoforte und Violine. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

———, Op. 111. Waidmanns Lust. Musikal. Scherz für das Pianoforte, zwei Hörner, Violoncell und Contrabaß. Leipzig, Ebendas. Pr. 1 Thlr.

———, Op. 106. **Cantabile** pour Violoncello (ou Alto) et Pianoforte. Leipzig, Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Der Componist hat einen geachteten Namen in der musikalischen Welt und ist stets bedacht darauf gewesen, sich denselben zu erhalten. Die oben genannte Sonate (die 4. für Pianoforte und Violine) beansprucht zwar nicht einen hohen Gedankenflug, eine eigentliche künstlerische Bedeutung, rangirt aber dessen ungeachtet unter denjenigen, die, mit Geschick und dankbar für beide Spieler gemacht, durch ihren sehr ansprechenden Inhalt und ihre gut verarbeitete Form gern gespielt und gehört werden. Sie wird eine anregende Unterhaltung gewähren. „Waidmanns Lust“ ist ein heiteres, brillantes Salonstück und die Hörner sind sehr charakteristisch dazu verwendet, die Clavierpartie gut spielbar und lohnend, ohne erhebliche Schwierigkeiten. Sehr wirksam nach der melodischen Seite hin ist auch das Cantabile für Violoncell oder Viole. Die Clavierpartie läuft nicht blos mit nebenher, sondern bildet mit dem andern Instrument ein alternirendes Ganzes.

Emanuel Klitzsch.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. **Nr. 22.** Den 27. Mai 1859.

Inhalt: Allgemeines Programm der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig. — Die russische Jagdmusik. — Ein musikalischer Streifzug durch Prag (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Allgemeines Programm der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig.

Vom 1. bis 4. Juni 1859.

Dienstag den 31. Mai.

Zur Vorfeier der Versammlung: Festvorstellung im Stadttheater, **„Genoveva."** Oper in 4 Acten von Robert Schumann.

Casseneröffnung ½6 Uhr. Anfang ½7 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.

Erster Tag, Mittwoch den 1. Juni, Abends.

Zur Eröffnung der Versammlung: **Concert im Stadttheater** unter Leitung des Hrn. Hofcapell-M. Dr. Franz Liszt und des Hrn. Capell-M. A. F. Riccius.

Erster Theil.

1) Ouverture, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn.
2) Prolog. Gesprochen von Frau Franziska Ritter, geb. Wagner.
3) Duo von F. Schubert, vorgetragen von den HH. v. Bülow und Concert-M. David.
4) Arie aus „Benvenuto Cellini" von Berlioz, gesungen von Frau v. Milde.
5) Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann.

Zweiter Theil.

1) „Tristan und Isolde." Instrumental-Einleitung (Manuscript) von R. Wagner.
2) „Der Haideknabe", Ballade von Hebbel, comp. von R. Schumann. Gesprochen von Frau Ritter.
3) Duett aus „Der fliegende Holländer" von R. Wagner, gesungen von Herrn und Frau v. Milde.
4) Zwei Clavierstücke von Chopin und Liszt, vorgetragen von H. v. Bülow.
5) Lieder von R. Franz, gesungen von Hrn. v. Milde.
6) „Tasso, lamento e trionfo", symphonische Dichtung von Liszt.

Casseneröffnung ½6 Uhr. Anfang ½7 Uhr.

Nach dem Concert Zusammenkunft im Parterresaale des Schützenhauses, zur Vermittlung gegenseitiger Bekanntschaft.

Zweiter Tag, Donnerstag 2. Juni, Vormittags ½11 Uhr.

Musikalische Vorträge im obern Saale des Schützenhauses für die Theilnehmer und deren Gäste — ohne Zutritt des Publicums.

Mittagessen (à la carte) im unteren Saale des Schützenhauses.

Nachmittags in der Thomaskirche: **Graner Festmesse von Franz Liszt,** unter Leitung des Componisten.
Eröffnung 1/2 4 Uhr. Anfang 4 Uhr. Ende 1/2 6 Uhr.
Abends 1/2 8 Uhr: Festmahl im oberen Saale des Schützenhauses.

Dritter Tag, Freitag den 3. Juni, Vormittags

im oberen Saale des Schützenhauses: **Mündliche Vorträge.**
Anfang 9 Uhr. Ende 1/2 1 Uhr.
Mittagessen (à la carte) im unteren Saale des Schützenhauses.
Nachmittag: Wahl eines Vorsitzenden und des Stellvertreters, Besprechungen über Anträge.
Abends in der Thomaskirche: **Hohe Messe von Seb. Bach.** Unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Carl Riedel.
Eröffnung 6 Uhr. Anfang 1/2 7 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.
Hierauf Zusammenkunft im Schützenhause.

Vierter Tag, Sonnabend den 4. Juni, Vormittags

im Saale des Gewandhauses: **Concert für Kammermusik.**

1) Quartett in vier fugirten Sätzen (Manuscript) von Carl Müller; vorgetragen vom Meininger Hofquartett der HH. Gebrüder Müller.
2) Lieder von Lassen (Manuscript), gesungen von Hrn. v. d. Osten.
3) „Italienisches Concert" von S. Bach, vorgetragen von H. v. Bülow.
4) Psalm von Ferd. Hiller, gesungen von Frau Dr. Reclam.
5) Sonate von Tartini, vorgetragen von Hrn. Concert-M. David.
6) „Lenore", Ballade von Bürger, comp. von Liszt (Manuscript). Gesprochen von Frau Ritter.
7) Trio von Franz Schubert, vorgetragen von den HH. v. Bülow, Concert-M. David und Fr. Grützmacher.

Anfang 10 Uhr. Ende nach 12 Uhr.
Mittagessen (à la carte) im unteren Saale des Schützenhauses.
Nachmittag: Mündliche Vorträge und Besprechungen über Anträge.
Anfang 3 Uhr. Ende 7 Uhr.
Nachher: Geselliges Zusammensein in den Parterrelocalitäten. Hiermit Schluß der Versammlung.

Sonntag den 5. Juni:

Gemeinschaftliche Fahrt nach Merseburg. Auf der thüringischen Eisenbahn, Vormittags.
Nachmittags: **Orgelconcert im Dome zu Merseburg.** Veranstaltet von Hrn. Musik-Dir. D. H. Engel daselbst. Rückfahrt nach dem Schlusse des Concertes.

Besondere Bestimmungen.

1) Die Billets für die Festvorstellung von Schumann's „Genoveva" sind an der Theatercasse zu kaufen. Für das Concert im Stadttheater (Mittwoch) stehen uns nur eine bestimmte Zahl von Freibillets zu Gebote. Sollte dieselbe nicht ausreichen, so müssen wir die zuletzt sich meldenden Theilnehmer ersuchen, an der Theatercasse die erforderlichen Billets zu kaufen.

Zum Entrée für alle übrigen Aufführungen und Vorträge berechtigt die allgemeine Eintrittskarte.

Zum Festmahl erhalten die ankommenden Fremden bei der Anmeldung im Bureau Tischmarken, die daselbst mit 20 Ngr. zu bezahlen sind.

2) Das Anmeldungsbureau befindet sich im Haupteingange des Gewandhauses (von der Universitätsstraße aus, parterre) und ist Mittwoch den 1. Juni von 10 bis 12 und Nachmittags von 3 bis 7 Uhr geöffnet, sowie Donnerstag Nachmittags von 2 bis 1/2 4 Uhr.

3) Behufs gegenseitiger Vorstellung werden die uns nicht persönlich bekannten Fremden, resp. Gäste ersucht, sich an diejenigen zu wenden, welche sie im Bureau empfangen und kennen gelernt haben.

4) Es liegt im Interesse des ganzen Unternehmens und wir erlauben uns daher den Wunsch auszusprechen, daß alle Theilnehmer der Versammlung bis zum Schlusse derselben (Sonnabend Abend) Antheil nehmen.

5) Alle Toaste sind bis vor Beginn des Festmahles bei Hrn. Dr. Richard Pohl anzumelden. Derselbe ist während der unter 2) angegebenen Stunden im Bureau der Tonkünstler-Versammlung anwesend.

Die russische Jagdmusik.

Nach J. C. Hinrich's historischen Quellen (1786)
von **Theodor Rode.**

Johann Anton Maresch ist der Erfinder der russischen Jagdmusik, bei welcher bekanntlich jeder Spieler nur über einen einzigen Ton zu verfügen hatte. Dieses Curiosum ist so einzig in seiner Art, daß es sich wol lohnt, die Leser d. Bl. mit der Geschichte derselben näher bekannt zu machen.

Maresch wurde im Jahre 1719 zu Chotiborz, einer im Tschaslauer Kreise in Böhmen gelegenen Stadt geboren, wo sein Vater Inspector über die Schleusen war. Schon in frühester Jugend zeigte er große Lust

und Fähigkeit für die Musik, und wählte später das Waldhorn zu seinem Lieblingsinstrument. Die Dresdner Capelle besaß schon zur damaligen Zeit vorzügliche Virtuosen auf allen Instrumenten, Maresch ging deßhalb nach Dresden und hielt sich hier zur Ausbildung im Waldhornblasen eine geraume Zeit auf. Sein Lehrer wurde das Capellmitglied Hampel, ein ausgezeichneter Hornvirtuose. Nachdem er dessen Unterricht mit vielem Vortheil genossen, ging M. nach Berlin und machte hier die Bekanntschaft des berühmten Violoncellvirtuosen Zikka. Um einst gesichert zu sein, wenn er durch unverhoffte Ereignisse daran verhindert würde, sein Waldhorn ferner blasen zu können, nahm er bei Zikka Violoncellunterricht. In Berlin lernte er den Sohn des bekannten russischen Großkanzlers, Grafen v. Bestuschef kennen, welcher auf Veranlassung seines Vaters einen guten Waldhornisten mit nach St. Petersburg bringen sollte.

Unter sehr vortheilhaften Bedingungen nahm M. das Engagement nach St. Petersburg im Jahre 1748 an. Mit ganzer Seele war er hier Musiker und gewissenhafter Lehrer seiner Zöglinge. Er selbst hatte im Hause des Grafen vielfach Gelegenheit bei großen Concertaufführungen mit seinem Horntalent zu glänzen; die Musiker der damaligen Zeit konnten nicht genug die Weichheit und Sanftheit seines Tones bewundern. Bei dem Grafen lernte ihn die Kaiserin Elisabeth kennen. Er trug ein schweres Concertstück auf dem Waldhorn vor, und da die Kaiserin vor früheren Bläsern bisher nur ganz rohe Töne auf diesem Instrumente vernommen, so war sie überrascht, von M. so Vorzügliches zu hören und erbat sich denselben vom Grafen als ersten Solo-Waldhornisten für die kaiserliche Oper. Nachdem er noch eine Zeitlang mit seinen Zöglingen beim Grafen eifrig musicirt und Außergewöhnliches geleistet hatte, trat er als Kammermusikus in kaiserliche Dienste und mußte außer in der Capelle oft noch in Concerten bei Hofe blasen. Der Hofmarschall und Oberjägermeister Semen Kirilowitsch Narischkin war oberster Chef des Theaters und der Capelle, ein wahrer Kunstmäcen. Maresch wurde bald sein Liebling. Der Hofmarschall sprach mit ihm über die Verbesserung der rohen Jagdhörner und so kam M. auf den originellen Gedanken, jeden Bläser nur über einen einzigen Ton verfügen zu lassen. Diese Musik begann unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth im Jahre 1751.

Der Oberjägermeister Narischkin hatte nämlich gegen die frühere Gewohnheit alle Jagdhörner in D dur abstimmen lassen, und zwar so, daß der Dreiklang d—fis—a—d vierfach, also von 16 Bläsern geblasen wurde. Darnach strebend, diese monotone Musik mit anderen Instrumenten zu verbinden, gab er dem Kammermusikus M. den Auftrag, darüber nachzudenken, wie sich dies arrangiren ließe. Wie sich jeder Musiker denken konnte, war dies mit unendlichen Schwierigkeiten verknüpft, da hier ganz heterogene Elemente zu assimiliren waren, nämlich wirkliche Musik von der Monotonie abgerichteter Laien accompagniren zu lassen. M. räumte zuerst alle Schwierigkeiten dadurch weg, daß er Jagdhörner anfertigen ließ, welche den Umfang zweier Octaven in chromatischer Scala hatten. Ein jeder Bläser hatte von diesen Tönen nur einen zu blasen. Später wurden mitunter, wenn diese Jagdcorps gerade nicht die normale Stärke hatten, von einem Bläser oft auch 2 oder 3 Töne geblasen, so daß z. B. der c Hornbläser auch das cis Horn mit übernehmen mußte. Diese Jagdhörner stimmte er nach der Temperatur.

Nachdem die Knaben, welche das Blasen der Jagdhörner erlernen sollten, rhythmisch von eins bis vier zählen gelernt, mußten sie Solo und Unisono ihren Ton nach aus der Partitur ausgeschriebenen Stimmen abblasen. Da die Knaben ohne alle Notenkenntniß waren, machte er ihnen anstatt der Pausen gewisse Zeichen, welche sie so lange zählen mußten, bis die Note kam, die ein jeder zu blasen hatte. Die Darstellung der Pausen war folgende: im $^4/_4$ Tact ⊓ ⊓ ⊓ ⊓, die Noten waren zwischen die Pausen geschrieben: 𝅗𝅥 ⊓ 𝅗𝅥 ⊓, die Notenlinien fielen natürlich weg. Die Benennung des Tones und die Bezeichnung der Octave stand über jedem Stück. Das Zeitmaß der Stücke zu finden war Gefühlssache und mußte jeder besonders erlernen. Die wirkliche Jagdmusik, welche jene Jagdhörner vorerst nur zu begleiten hatte, bestand aus 12 Waldhörnern, 2 Trompeten und 2 Posthörnern. Maresch schrieb die vier ersten Stücke aus D dur mit Anwendung von 6 Waldhörnern in D, 2 Waldh. in A, 2 Waldh. in G, 1 Waldh. in Cis und 1 Waldh. in E, um dadurch die mittelsten und untersten Töne, welche den D-Hörnern nicht eigen sind, zu ersetzen.

Diese Besetzung währte aber nur ein Jahr, da Maresch die Waldhornisten nicht zu jeder Zeit und nicht gleichzeitig bekommen konnte. Es wurde ihm deßhalb von dem Hofmarschall die Zumuthung gemacht, 12 von seinen eigenen Leuten das Waldhorn zu lehren. Da das Erlernen des Waldhornes, eines der schwierigsten Instrumente, nicht in einem Jahre geschehen konnte, so fiel Maresch erst jetzt auf die Idee (die Unmöglichkeit einsehend, aus den Leuten des Hofmarschalls in kurzer Zeit gute Orchesterwaldhornisten heranzubilden) zu versuchen, eine Jagdmusik ohne Beihilfe anderer Instrumente, nur mit den monotonen Jagdhörnern herzustellen. Er vereinigte nun Leute zu einem Jagdorchester, welche nicht den leisesten Begriff von Musik hatten. Maresch setzte zuerst zwei leichte dreistimmige Stücke auf und fing an, ganz in der Stille zu lehren und zu üben. Vom Hofmarschall gedrängt, mit dem Waldhornunterricht doch endlich bei seinen Leuten beginnen zu wollen, gab er demselben ausweichende Antworten und

sagte: vielleicht würde eine Jagdmusik Beifall finden, die nur aus Jagdhörnern bestände. Auf die Unausführbarkeit aufmerksam gemacht, ließ sich Maresch jedoch nicht von seiner Idee abbringen und arbeitete unermüdlich im Stillen weiter.

Bei einer großen Festlichkeit, die der Hofmarschall gab, glaubte Maresch mit den Leistungen seiner Leute so weit zu sein, um sich öffentlich hören lassen zu können. Noch saßen die Gäste bei der Tafel, als aus der großen Manege des Hofmarschalls unter Leitung Maresch' das Concert der ebenso neuen wie curiosen Jagdmusik begann. Die Wirkung soll eine so imposante und merkwürdige gewesen sein, daß alle anwesenden Gäste von der Tafel aufsprangen und mit ihnen stürzte der Hofmarschall zu Maresch, fiel dem Erfinder um den Hals und konnte demselben nicht genug Worte des Dankes für diese große und schöne Ueberraschung spenden. Hierdurch erlangte Maresch nun die Genehmigung, die Jagdmusik ohne Beihilfe anderer Instrumente, ganz allein auf Jagdhörnern ausführen zu lassen. Maresch ließ zu diesem Zwecke noch so viel Jagdhörner anfertigen, daß er mit denselben den Umfang dreier vollständiger Octaven beherrschen konnte.

Bis zum Jahre 1757 blieb die Narischkin'sche Jagdmusik eine Privatmusik. Als in diesem Jahre der Kaiserin Elisabeth zu Ehren von dem Oberjägermeister Narischkin eine große Jagd veranstaltet wurde, hörte die Monarchin mit gespanntem Interesse die Maresch'e Jagdmusik und ertheilte dem Oberjägermeister den Befehl, so viele Leute, als zu einem solchen Corps nöthig wären, von den kaiserlichen Jägerkindern zu entnehmen und ein ähnliches Corps für die Kaiserin zu errichten. Maresch wurde als Director angestellt. Durch diesen neuen und doppelten Wirkungskreis bekam Maresch wieder eine mühevolle Arbeit mehr. Unter der Regierung der Kaiserin Katharina II. wurde diese Jagdmusik nicht nur beibehalten, sondern noch vermehrt und verbessert. In den Jahren 1763 und 1775 führte Maresch mit seinem verstärkten Corps die vollständige Oper „Alceste“ von Raupach aus. Ein Drechsler mußte zu dieser Oper mühevoll eine Menge hölzerner Hörner, die kegelförmig und nicht so parabolisch wie die aus Messing verfertigten gebogen waren, verfertigen. Sie mußten die vorschriftsmäßige Stimmung haben und waren mit Leder bezogen. Ihr Ton war ein sanfterer, waldhornartiger und klang gedämpfter als der der messingenen. Im Jahre 1777 führte Maresch sechs Ouverturen und Arien aus Opern, vierstimmige Fugen und Symphonien in demselben Tempo auf, wie sie auf anderen Instrumenten gespielt wurden. War die Accuratesse der Bläser staunenswerth, so hatte doch die Stimmung dieser Instrumente noch etwas sehr Unvollkommenes. Maresch erfand deßhalb die sogenannte „Maschine“, ein Futteral aus Messing, welches unten über jedes Jagdhorn mit zwei Schrauben angeschraubt wurde. Vermöge dieser Maschine kann der Ton, durch Verlängerung oder Verkürzung derselben, tiefer und höher gestimmt werden.

Maresch starb am 30. Mai 1794 zu St. Petersburg. Seine langwierige Krankheit hinderte ihn, die Jagdmusik vor seinem Tode der Vollkommenheit so nahe zu bringen, als es sein Wunsch war. Durch den Professor und Capell-M. C. Lau, durch den Componisten Sarti und durch den Russen Sila Dementiewitsch Karelin, welcher Letzterer vorzügliche Instrumente bei seinem Corps hatte, wurde die Jagdmusik noch sehr vervollkommnet. Da die Leute des Letzteren fast alle musikalisch waren, wurden ihre Noten, Pausen und Vorzeichnungen schon auf eine der fünf Linien geschrieben. Die ganze Jagdmusik bestand zuletzt aus 54 ganzen und halben Tönen, nämlich vom Contra A bis $\overline{\overline{\overline{a}}}$. Alle ganze und halbe Töne waren verdoppelt, sodaß 91 Jagdhörner zusammen kamen, die, zu einer vollständigen Jagdmusik erforderlich, von 36 bis 40 Leuten geblasen wurden. Zuletzt verstand man mit bewunderswürdiger Präcision und Schnelligkeit sogar die Triller auszuführen. Unter der Regierung Paul I. hatte diese Jagdmusik ihre höchste Vollendung erhalten. Auch wurde sie noch in den ersten Regierungsjahren des Kaiser Alexander I. gepflegt und executirt. Sie war die eigentliche Mutter aller Jägermusiken, wie sie wiederum, nachdem in Preußen die Ventilinstrumente erfunden waren, durch diese für die Militairmusik überaus wichtige Errungenschaft, nach ihrem beinahe 70jährigen Bestehen, zu Grabe getragen wurde. Die russische Jägermusik regelte sich aus dieser Jagdmusik und nahm nach preußischem Vorbilde unter Nicolaus I. ihre jetzige Gestalt an.

Ein musikalischer Streifzug durch Prag.

Von

Dr. Laurencin.

(Schluß.)

Als weitere Ausbeute meiner Wanderung sei Ihnen mitgetheilt, daß ich — in einen Privatkreis von Freunden gebeten — daselbst vor allem Schumann's Clavierquartett wiederholt mit immer gesteigertem Interesse gehört habe. Das mit dem Flügelpart betraute Fräulein lieferte mir durch die seelenvolle Art ihres Verständnisses, wie durch ihr technisch gerundetes Spiel neuerdings den Beweis, daß der Unterschied zwischen Dilettantismus und Fachthum, den man von altersher festzustellen gewohnt, ein sehr leichtfertiger, ja völlig grundloser sei. Es giebt unter den musikalischen Nichtprofessionisten viele, die ihren künstlerischen Stoff weit fertiger, ja geistreicher zu bewältigen verstehen, als so manche vom Handwerk.

Bei letzteren geht oft der Geist eines Kunstwerkes in dem Bestreben, ihr Wissen und Können zur Schau zu stellen, gänzlich auf, ja sogar unter. Es giebt aber eine gewisse Classe von Dilettanten, die sich durch angeborenen guten Instinct, wie durch fleißiges Studium in ihre musikalische Aufgabe so einzuleben wissen, daß ihre Leistungen eine erkleckliche Zahl von Tonkünstlern mit Zopf und Schwert zu beschämen vermögen. Unter diese durch glückliche Naturgabe und sorgfältige Bildung begünstigten Erscheinungen gehört nun auch jenes oben erwähnte Fräulein, die von gewiegten Künstlern, wie Prof. Mildner, dem in Prag mit Recht allgemein geschätzten Bratschisten Paulus und einem gleichfalls unter die besten seiner Art gehörigen Violoncellspieler, Hrn. Dr. Pollak, trefflich unterstützt wurde.

Die zweite nicht minder geistvolle Spende dieses Musikabends war ein Trio für Clavier, Clarinette und Violoncell von Dr. Ambros. In diesem Tonwerke regt der edelste Geist unserer Gegenwart seine Pulse, Schumann mag den Componisten hier am meisten befeuert haben. Es finden sich in diesem Trio alle Spuren, die auf engste Seelenverwandtschaft des böhmischen Componisten mit dem großen norddeutschen Tondichter deuten. Dies bezieht sich auf Erfindung wie auf thematische Arbeit; überdies sei noch bemerkt, daß die Arbeit nicht etwa den Eindruck des Epigonenhaften, sondern entschieden jenen einer schönen Eigenfrucht hervorbringt. Gespielt wurde das anziehende Werk durch den Componisten selbst (Flügel), durch die sang- und seelenvolle Clarinette des in seiner Art nicht so leicht übertroffenen Prof. Pisarowic, endlich durch das musikalisch gut geschulte Violencell des oben genannten Dr. Pollak.

Daß ein langjähriger Grübler und nicht viel jüngerer Zeitungsreferent über Kirchenmusik seinem Geschicke nicht entrinnen könne: wohin er immer gerathen möge, auch überall solcher Tonsprache zu begegnen, davon liefert mein Aufenthalt in Prag einen neuen Beweis. Kaum einen Tag in der alten Böhmenstadt seßhaft, ward ich vom Chorregenten Horak zur bevorstehenden Aufführung seiner neuesten Messe geladen. Ich kannte Horak schon seit Jahren als guten Musiker, Pädagogen und Chorregenten. Auch seine Compositionen entsprechen genau ihrem Ziele. Es sind leicht ausführbare und edel gehaltene Kirchenmusiken für Land- und kleinere Stadtchöre. Mozart dient seinen Arbeiten zur Richtschnur, und zwar jener Mozart, der sich in edleren Formen andächtigen Tonlebens, als in den Messen Nr. 8 (F dur), 15 (D dur), ferner im Ave verum, Misericordias Domini und in den fugirten Theilen seiner sonst ziemlich ungleich und flüchtig gehaltenen gottesdienstlichen Tonwerke ausgesprochen hat. Dasselbe gilt auch von Horak's neuester Messe. Ruhiger, würdiger Pathos bei tadelloser Mache und glücklicher Auffassung der im Meßtexte angedeuteten allgemeinen Stimmungen, bilden auch die Lichtseiten dieses Werkchens. Es ist schon viel gesagt, wenn man einem Nachahmer Mozart's das Lob ertheilen kann: er werde nie gemein, sondern wisse immer anständig und des Ortes der Weihe eingedenk zu reden. Ein Mehreres beansprucht und erfüllt solches Tönen selbstverständlich auch nicht. Von einer Kirchenmusik also, wie sie der alte Süden angestrebt, Bach zum Theile, Beethoven ganz verwirklicht, ist natürlich bei derartigen Werken nicht im entferntesten die Rede. Für Landmessen würde ein solcher Aufschwung auch nicht passen. Das Volk faßt so hohe Entwürfe nicht. Es müßte erst durch ganz eigene Stufengänge der Erziehung für das Verständniß solcher Ideen gewonnen werden. Alles Lob jedoch der Darstellungsweise dieser Messe; sie war nicht allein fest, sondern auch durchglättet im Ganzen wie Einzelnen. Es hatte den erfreulichen Anschein, als wäre dieses Werk durch viele Proben sorgfältig eingeübt worden. Dem ungeachtet war das Ganze nur vom Blatte gelesen, darum um so ehrenvoller für Horak selbst und für seine guten Kräfte.

Aehnliches ist über die beiden anderen kirchlichen Aufführungen zu bemerken, denen ich während dieser kurzen Frist meiner Prager Wanderung begegnet. In der herrlichen gothischen Nicolaikirche hörte ich ebenfalls eine Horak'sche Messe mit Beigaben von Haydn und Schnabel in gehöriger Licht- und Schattengebung aufführen. Der Chorregent dieser Kirche, Hr. Mayr, ist ein wahrer Argus. Ueberall weilt sein Auge, sein Tactirstab und seine klangvolle Stimme, um mit Rath und That zu helfen. Seine Capelle ist tüchtig und hat, gleich ihrem Lenker, gesunden declamatorischen Sinn. Pitsch's dortiger Amtsnachfolger und einziger Schüler, Hr. Josef Förster, seit mehreren Jahren schon Lehramtsgehilfe an Prags Orgelschule, behandelt sein Instrument gewandt und weiß seine Vor- und Nachspiele durch sinnige Harmonien und gute thematische Arbeit würdig auszustatten. Dieser strebsame junge Mann hat vor kurzem einige Orgelstücke in Druck gegeben, über die ich Ihnen demnächst berichten will.

Der dritte Prager Chor, welchen ich diesmal besucht, war jener der Kreuzherrnkirche. Vorstand desselben ist Hr. J. Krejci. Seine Directionsweise ist klar, bestimmt und gründlich eindringend in den künstlerischen Stoff. Allein schon vor Krejci versammelte dieser Chor immer gewiegte Künstlerkräfte, namentlich unter des jüngeren Skraup Leitung. Was ich dort gehört, war eine Messe Krejci's, gut gemacht, doch in Styl, Haltung und sogar in jedem Einzelnen spohrisirende Epigonenarbeit. Ich verehre gewiß mit aller begeisterten Wärme den großen Casseler Meister. Allein über seine Kirchenmusik habe ich meine ganz sonderlichen Bedenken, die ich in meiner Schrift „Zur Geschichte der Kirchenmusik" auch wiederholt habe. Doch steht mir Meister Spohr in all seinen Werken außerkirchlicher

Richtung so hoch, daß ich ungern an den schwächeren Dichtungen seiner Muse mäkle. Gewahre ich aber einen sclavischen Nachbildner Spohr'scher Art, so gährt und wühlt es ganz seltsam in mir. In weit günstigerem Lichte, denn als Componist, hat sich mir Krejci als Lehrer dargestellt. Wie bekannt, ist er an Pitsch's Stelle als Director und Professor an Prag's Orgelschule gerückt.

Einen Mann so harmonischer Durchbildung, geläuterter Erfahrung und so biederen Sinnes, einen gleichsam von Natur aus vorbestimmten Pädagogen, wie Pitsch, von so opferwilligem Künstlercharakter im Amte zu vertreten, ist keine der leichtesten Aufgaben. Hierzu kommt noch, daß sich nicht sobald ein Mann finden dürfte, der, wie Pitsch, dem äußeren Lebenspuncte nach so unabhängig gestellt wäre, um sorglos nur dem Berufe des Lehrers einer großen Anzahl junger Leute seine volle Zeit widmen zu können. Jeder andere äußerlich minder begünstigte Musiker, der auf das leidige Stundengeben angewiesen, vermöchte entweder gar nicht, oder nur mit großen Opfern eine solche Stelle so auszufüllen, wie der Verstorbene. Ihm war es vergönnt, in aller Morgenfrühe die Orgelschule zu betreten, daselbst mit den schwächeren Zöglingen bis zum Beginne der eigentlichen allgemeinen Lehrstunden zu correpetiren, hierauf der ganzen Schülerversammlung weit über die vorgeschriebene Zeit hinaus componistische Moral zu predigen, und nach kurzer Rast des Nachmittags dasselbe Geschäft wieder bis in die sinkende Nacht hinein fortzusetzen. Pitsch hatte nicht nöthig, ob so weit gedrängten Berufseifers in Furcht schweben zu müssen, daß dieses rüstige Wirken nach einer Seite mit der Zeit seine äußere Lebenslage etwa beeinträchtigen könnte. Solcher Begünstigung werden sich aber gewiß nur sehr wenige Fachmusiker zu rühmen haben. Seinem zweiten, sehr kärglich besoldeten Amte als Organist an der Nicolaikirche hat Pitsch nur mehr an Sonn- und Feiertagen zum Hochamte obgelegen, alle übrigen Kirchendienste während der Woche aber einem von ihm selbst unterstützten Stellvertreter anheimgegeben.

Angestammte Pietät zog mich denn eines Vormittags wieder in die Prager Orgelschule. Ich sollte dort Freudiges erleben. Krejci war eben im Begriffe, seinen Zöglingen das alte Tonartensystem zu erklären. Seine Auseinandersetzungen waren bündiger, eingänglicher und in All und Jedem den Mann von Geist und wissenschaftlicher Bildung zeigender Art. A. B. Marx's Theorie scheint Hrn. Krejci als Richtschnur bei seinem Vortrag zu dienen. Es ist ihm freilich zu verübeln, daß er die vollständig niedergeschriebene und im Archive der Prager Orgelschule handschriftlich aufbewahrte Musiklehre seines Vorgängers gar nicht benützt. Denn dieses Werk ist als Lehrbuch eines der erschöpfendsten und versöhnt mit vielem Glücke den Wissenschaftspunct mit jenem der ergiebigsten Praxis. Marx's sonst treffliches Buch hat sich hingegen schon mehrfach als unfruchtbar für denjenigen Zögling herausgestellt, der keine höhere wissenschaftliche Vorbildung genossen. Demungeachtet ist nicht in Abrede zu stellen, daß Hr. Krejci jene vielen Voraussetzungen in Hinsicht auf Allgemeinwissenschaftliches und specifisch Musikalisches, die Marx gegenüber den Lesern seines Buches gestellt hat, durch die Art seines Vortrages wol zu ergänzen und dem im Puncte der Bildung sehr gemischten Schülerkreise eingänglich zu machen weiß. Auch im praktischen Orgelspiele, besonders in der Pedalbehandlung, leisten die jungen Schüler recht Befriedigendes. Ich hörte bei dieser Gelegenheit ein paar Präludien und Fugensätze des altböhmischen Organisten Seegert von einigen Zöglingen der Anstalt mit äußerem Geschicke, strenger Genauigkeit und Weihe ausführen. Leistungen solcher Art, die Früchte so kurzer Zeit und Mühe, lassen Gutes für die Zukunft hoffen. Freilich darf hiebei die redliche Mitwirkung der HH. Zwonar, Blazek und Förster nicht vergessen werden. Diese drei bewährten Fachmänner haben schon lange Zeit hindurch unter Pitsch's Leitung an dieser Anstalt gewirkt und dessen Methode, wie auch Manches seiner gereiftesten Praxis, sich zu eigen gemacht. So arbeiten denn diese wackeren Männer mit vereinten Kräften zum Wohlgedeihen der Anstalt, und es steht zu hoffen, daß das bewährte Kunstinstitut der Prager Orgelschule noch fortan schöne Früchte treiben werde.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Amsterdam. Die hiesige Abtheilung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hat auch in diesem Winter erfreuliche Beweise ihrer Thätigkeit durch drei große Concerte im Parksaale gegeben. Zur Aufführung kamen im ersten Concert: „Lobgesang“ von Mendelssohn und „Comala“ von Gade. — Im zweiten Concert: „Joseph und seine Brüder“ von Méhul und Rossini's „Stabat Mater.“ Dieses etwas befremdende Programm erklärt sich dadurch, daß letzteres Concert unter Mitwirkung auswärtiger (französischer) Sänger zum Besten eines Pensionsfonds veranstaltet ward. — Am 9. April, zur Händel-Feier: „Messias“. Hier erregte Frl. Schreck aus Bonn durch ihre schöne Stimme allgemeines Aufsehen. Die Chöre leisteten in

sämmtlichen Concerten Vorzügliches, und das Orchester, welches seit zwei Jahren von Musik-Dir. Richard Hol dirigirt wird, zeigte sich ebenso gut geschult als trefflich geleitet.

Pest. Inmitten der materiellen Bestrebungen unserer im entschiedenen Aufschwunge begriffenen Stadt, gehört es zu den erfreulicheren Zeichen, daß die musikalische Kunst in ihrer edleren und besseren Bedeutung seit kurzem auch bei uns Boden zu fassen beginnt. Der durch den Verdi-Cultus und eingebürgerte naturalistische Kundgebungen irre geleitete Geschmack unseres größeren Publicums beginnt sich den Werken gediegenerer Gattung zuzuwenden, und insbesondere gilt uns die Aufnahme der Schumann'schen Compositionen in unsere Concertproductionen als ein bemerkenswerther Fortschritt des künstlerischen Verständnisses. Seitdem durch die vortreffliche Pianistin Frau Clara Schumann im vorigen Herbste mehrere Schumann'sche Kammermusikstücke und Claviercompositionen mit so eclatanter Wirkung vorgeführt wurden, seitdem ferner die philharmonischen Concerte (welche leider in dieser Saison eine Unterbrechung erlitten) mehrere Schumann'sche Werke, insbesondere dessen D moll-Symphonie unter Erkel's Leitung, mit Liebe und wachsender Hingebung in ihr Programm aufgenommen hatten — seitdem scheint unseren musiktreibenden Kreisen eine neue Aera sich eröffnet zu haben. — Kürzlich (in der Osterwoche) hörten wir sogar ein Oratorium, eine bei uns bis jetzt unerhörte Erscheinung, und zwar: „Christus am Oelberg" von Beethoven, in der neu restaurirten Seminarkirche unter Leitung des regens Chori und Director des Gesangvereins Hrn. Ferd. Thill, von den Mitgliedern des Gesangvereines, des Conservatoriums und des Nationaltheaters aufgeführt. — Bei der solchergestalt sich restaurirenden Geschmacksrichtung kann es auch den neuesten poetisch-musikalischen Bestrebungen hierorts an empfänglichem Boden nicht fehlen. Erst kürzlich hat ein junger äußerst talentvoller Componist, Hr. Carl Goldmark aus Wien (welcher seine künstlerische Aufgabe in der Erfindung und consequenten Durcharbeitung edler und würdevoller musikalischer Motive zu suchen scheint, ohne sich hierbei an irgend eine Chablone zu fesseln, aber ohne zugleich seine Musterbilder Bach und Schumann zu verläugnen) behufs der Vorführung eigener neuer Compositionen ein sehr günstig aufgenommenes Concert veranstaltet. Den meisten Beifall erhielten: Trio in B dur, Op. 9 und die Charakterstücke für Clavier: „Brautlied", „Trostlos" und „Kinder auf dem Rasen", welche sich insgesammt durch seine Charakteristik und poetischen Aufschwung auszeichnen. — Der Gesangverein beabsichtigt im nächsten Herbste mehrere Oratorien und Cantaten in eigenen Concerten vorzuführen. Im ungarischen Theater wurde die Aufführung einer Wagner'schen Oper ernstlich angeregt. Ebendaselbst gastirt gegenwärtig der Sänger Stighelli unter großem Beifall, und wird, dem Vernehmen nach, ein dauerndes Engagement allhier finden. — In meinem nächsten Berichte etwas Näheres über unsere Opernzustände. E.

Göttingen. (Saisonbericht.) Im ersten der drei akademischen Concerte des Musik-Dir. Hille hörten wir die Symphonie in B dur von Gade, die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn, das H moll-Capriccio mit Orchester von Mendelssohn, gespielt von dem Pianisten Hrn. Engel aus Hannover, und in Liedervorträgen den Hofopernsänger Hr. Niemann aus Hannover, dessen Leistungen mit stürmischem Beifall und wiederholtem Hervorruf bezeichnet wurden. Im zweiten Concert: die erste Symphonie von Beethoven, die Jubel-Ouverture von Weber, den altdeutschen Schlachtgesang von Jul. Rietz, ein paar von der Göttinger Liedertafel vorgetragene Männerchöre. Für eine aus Leipzig erwartete Sängerin, die Krankheits halber hatte absagen müssen, trat noch in letzter Stunde mit liebenswürdiger Anspruchslosigkeit eine hiesige Dilettantin ein und sang die Altarie aus „Paulus" und zwei Lieder. Im dritten Concert wurde der „Paulus" von Mendelssohn aufgeführt. Hr. Kammersänger Koch aus Köln hatte die Tenorpartie übernommen und führte sie musterhaft aus, Hr. Hofopernsänger Haas aus Hannover sang den Baß zu allgemeiner Zufriedenheit, die Leistung einer Schülerin des Hrn. Koch, Frl. Eggeling hierselbst, welche den Sopran sang, verdient ebenfalls erwähnt zu werden und den Alt sang die vorhin erwähnte Dame. — Was mit einem so bunt wie hier zusammengesetzten Orchester geleistet werden kann, wurde geleistet, könnte aber nicht geleistet werden, wenn nicht die aufzuführenden Sachen längere Zeit vorher im akademischen Orchestervereine, sowie von den auswärtigen Mitwirkenden für sich allein fleißig eingeübt würden. Daß man an die Leistungen des Orchesters, mag man es zusammensetzen wie man will und die Ergänzungstruppen aus Einbeck, Nordheim oder Clausthal requiriren, nicht den Maßstab legen darf, den man an die eines eingeschulten Hoforchesters legt, versteht sich von selbst. So lange ein Orchester nicht an Ort und Stelle vollzählich beisammen ist und oft zusammenwirkt, kann gewiß von eigentlicher Schulung nicht die Rede sein. Trotzdem wird Manches wohlgelungen zu Gehör gebracht, und hebe ich von den eben genannten Werken besonders hervor die beiden Symphonien und die Egmont-Ouverture. Schwieriger, weil ungewohnter, wird die Aufgabe des Orchesters bei Begleitung und Unterstützung des Gesanges und hier hat der Dirigent oft starke Geduldsproben auszustehen. Namentlich zeigen sich die Blasinstrumente zuweilen wenig schmieg- und biegsam, wie auch einigemal bei Aufführung des „Paulus". Uebrigens ist nicht zu übersehen, daß ein Mendelssohn'sches Oratorium den Bläsern schwierigere Aufgaben stellt, als z. B. ein Händel'sches und daß nebenbei zwei speciell nach einanderfolgende Generalproben nebst Aufführung eines drei Stunden Zeit in Anspruch nehmenden Oratoriums wie der „Paulus" wol anstrengen können, so daß es auch an einem Entschuldigungsgrunde nicht fehlt. Vorübergehend die Bemerkung, das die Tempi der beiden Chöre „Denn alle Heiden werden kommen" und „Sehet, welch eine Liebe" wol etwas zu schnell genommen waren. Die stark besetzten Chöre klangen kräftig, voll und rund, es fehlte ihnen nicht an der nöthigen Schattirung und, worauf besonders Gewicht zu legen ist, sie wurden frei und natürlich, aber nichtsdestoweniger präcis gesungen. — Hr. Grimm führte in zwei Concerten auf: den „Samson" von Händel, die Solopartien, mit Ausnahme des Soprans, ausgeführt von seinen Schülern, und im anderen Concert: den dritten Act aus „Armide" von Gluck, die Soli gesungen von seinen Schülerinnen, das Es dur-Concert von Mozart, die Clavierpartie gespielt von Frau Grimm. Ferner die A dur-Symphonie von Beethoven und endlich ein Spohr'sches Violincert, gespielt von einem Schüler Joachim's, Hrn. Kammermusikus Bargheer aus Detmold. Er erwies sich durch sein Spiel als ein vorzüglicher Geiger, der sich weniger durch großen Ton als durch höchste Sauberkeit, sichere Technik, Eleganz und geschmackvollen Vortrag auszeichnet. Er ward reich mit Beifall belohnt und gerufen. — Schließlich erwähnen wir noch kurz einer von Hrn. Koch aus Köln gegebenen Soirée, in der er die Zuhörer durch seine gelungenen, theilweise vollendeten Liedervorträge entzückte. Einer Soirée, welche H. v. Bronsart gab, konnte ich nicht beiwohnen, habe aber allerseits nur Rühmenswerthes über sein Spiel gehört.

Zofingen (Schweiz). Nachdem überall die Winterconcertsaison geschlossen und Ihnen von vielen Seiten her Berichte darüber zugekommen, mögen Sie auch in diesem Jahre, wie früher, über das hiesige musikalische Leben einige Nachrichten freundlich aufnehmen. Thaliens Tempel blieb dieses Jahr verschlossen, die Göttin Euterpe hingegen schüttete ein Füllhorn reicher Gaben über uns aus. Zehn Concerte wurden unter Leitung des Musik-Dir. Eugen Pezold gegeben. Außer diesen regelmäßigen Abonnements- und Charfreitagsconcerten wurden wir noch durch außerordentliche Concerte der Sängerinnen Frl. Bochkolz-Falconi, Frau Nissen-Saloman und einer jugendlichen Pianistin Marie Trautmann erfreut. — Als reine Orchestersätze kamen u. a. zur Aufführung, von Ouverturen: Cherubini „Anacreon"; Gluck „Iphigenia in Tauris" und „Alceste"; Mo-

zart „Titus“; Mendelssohn „Ruy Blas“; Rossini „Wilh. Tell“; Weber „Preciosa“ u. a. m. Unter den Symphonien ist bemerkenswerth Aug. Walter's Symphonie! Op. 9. — Als Ensemblestücke: Weber, Finale des ersten Acts aus „Euryanthe“; Rossini, Introduction des ersten Acts von „Wilh. Tell“; Gluck, Scenen und Chöre aus „Orpheus“; Rob. Schumann, „Zigeunerleben“ für Orchester; Jul. Otto, „Die Nacht“; Haydn, „Stabat mater“; Cherubini, Requiem (C moll.) — Unter den Orchesterwerken wurde die Symphonie von A. Walter hier zum ersten Male zu Gehör gebracht. Dieses Tonwerk schließt sich ganz der Beethoven'schen Form an. Es ist sehr gut gearbeitet, nur der erste und letzte Satz etwas zu ausgesponnen; immer jedoch treten die Motive neu behandelt hervor. Das Andante gediegen und effectvoll, ebenso das Scherzo charakteristisch. Das Werk gereicht dem uns schon rühmlichst bekannten Componisten zur großen Ehre. Die Ausführung, obgleich schwierig, war eine genaue, gelungene, dem Werke entsprechende, und erntete vielen Beifall. — Unter den Ensemblestücken wirkten die Chöre und Soli aus „Orpheus“ hinreißend. — Neu waren: „Zigeunerleben“ von R. Schumann, instrumentirt von Grädener, ein sehr charakteristisches Werk, welches beim Auditorium einen nachhaltigen Eindruck nicht verfehlte. Ferner: „Die Nacht“ von Jul. Otto; Dichtung mit verbindender Declamation von Herrmann Waldow Op. 115 (für gemischten Chor, Solo und Orchester). Das Ganze hat manches Gute, aber auch Mittelmäßiges und Geringes, und schließt sich den andern in gleichem Genre geschriebenen Compositionen desselben Componisten an. Die Aufführung war recht gut und hatte ein Publicum für sich. — In den außerordentlichen Concerten machte Frl. Bochkolz-Falconi großen Eindruck auf das Auditorium. Man bewunderte den ungeheuren Tonumfang mit schöner richtiger Ausgleichung der verschiedenen Stimmregister, die Fülle und Reinheit der Stimme, den klaren abgesonderten Triller, die mächtige Stärke in Tiefe und Höhe, das zarteste Piano bis zum fernsten Echo; aber auch die Auswahl der Stücke war eine gediegene, das Auditorium fesselnde. Wir erwähnen „Air dramatique“ für die Concertgeberin componirt von Désanges, und Arie aus „Mitrane“ von Abbé Rossi (1686) mit Orchester, sowie Variationen über ein Tyroler Thema von Hummel; ferner einige gediegene Lieder am Clavier, „Abendlied“ und „Frisch gesungen“ von der Concertgeberin componirt und vorgetragen. — Weniger gefiel das Concert der Frau Nissen-Saloman, welches schon in der Auswahl der Stücke, mit Ausnahme der Arie aus der Oper „Ezio“ von Händel (1709), durch Cavatine aus der Oper „Ernani“, und „Wiegenlied“ von Taubert, „J'ai peur des jaloux“ von Beriot und einige schwedische Nationallieder am Clavier, keinen gediegenen Eindruck hinterlassen konnte. Die Stimme selbst war leider ermüdet, und deshalb nicht ganz frisch und klar, ließ auch in der Reinheit manches zu wünschen übrig. Der Concertsaal, der bei einem zahlreichen Auditorium zu klein und beengt ist, mag dazu beigetragen haben, daß der Vortrag erschwert wurde. Wie in Aussicht steht, soll durch Erbauung eines größern geeigneten Concertsaales dem schon längst gefühlten Bedürfniß von hiesiger Behörde bald Abhilfe geschehen. — Beiden Künstlerinnen wurde übrigens großer verdienter Beifall gespendet; am rauschendsten war der Applaus am Schluß, worauf sie sich zu einer da capo Zugabe von Liedern bereitwillig finden ließen. — Ferner trat die 11jährige Marie Trautmann als Clavierspielerin einige Mal öffentlich auf. Auch diesem Kind wurde die vollste Anerkennung zu Theil. Es besitzt außerordentliches Talent; angeblich Schülerin von Herz, fehlt ihm aber noch das Fundament einer gründlichen Schule, und natürlich das richtige Verständniß und Eingehen in Compositionen classischer Meister. Am sichersten, und aufs Publicum am meisten wirkend, bewegt es sich in Compositionen wie: Phantasien aus „Moses“ von Thalberg und „Lucia“ von Prudent u. dergl. Eine gediegene, anhaltend gründliche Leitung, strenges und ernstes Studium, könnten diesem Kinde noch eine schöne Laufbahn eröffnen. — Die Krone aller unserer Concerte dieses Winters war das Requiem von Cherubini, aufgeführt am Charfreitag Abend in dem hochgewölbten, beleuchteten Chor der Kirche. Die Ausführung war von einem vollen Orchester und gut besetztem Gesangchor eine gediegene. Im Laufe dieses Jahres soll auch noch ein Werk von Händel zur Aufführung kommen.

Münster. Am 14. Mai wurde der Cyclus unserer Vereinsconcerte geschlossen, und so sei uns eine flüchtige Skizze derselben gestattet, welche, mit Ausnahme eines von auswärtigen Künstlern gegebenen Concertes, die öffentlichen Musikaufführungen in sich fassen. — Wir haben früher bereits hervorgehoben, daß die hiesige Orchestermusik durch die Leitung des tüchtigen Dirigenten Hrn. C. Müller auf einer hohen Stufe steht, wodurch uns die aufgeführten Werke echten Kunstgenuß bereiteten. Wir hätten nur gewünscht, zwischen den classischen Meisterwerken etwas zu hören, was Zeugniß giebt, daß mit den alten Meistern die Musik noch nicht abgeschlossen sei. Die neuen gewaltigen Tonschöpfungen, welche seit Jahrzehnten entstanden, sollten doch wol, so meinen wir, auch den Weg zu einer Provinzialhauptstadt finden. — Außer den jährlich wiederkehrenden Beethoven'schen Symphonien hörten wir in dieser Saison zum ersten Mal Suite in D dur von Bach; von aufgeführten Ouverturen heben wir als besonders interessant die drei Leonorenouverturen von Beethoven hervor, welche uns ein Concertabend bot. Bedauernd müssen wir bemerken, daß die Vocalmusik weniger günstige Verhältnisse zeigt. Die Heranbildung der Gesangkräfte mag vielleicht größere Schwierigkeiten darbieten, dagegen fehlt es keineswegs an Kräften in hiesiger Stadt, um durch Solovorträge den Vereinsconcerten Mannigfaltigkeit zu geben, wollte man sie nur heranziehen und verwenden. — Von auswärtigen Künstlern hatten wir Gelegenheit im vorletzten Concert, am 30. April, Frl. Auguste Brenken zu hören. Wir haben im Bericht über das Dortmunder Musikfest bereits unsere Ansicht über sie ausgesprochen und fügen derselben nur bei, daß sie uns diesmal weniger befriedigte. Das Streben, Beifall zu erwerben, war zwar nicht zu verkennen, doch ließ ihr Gesang im Allgemeinen die Hörer kalt. Ihre Vorträge bestanden aus der Oceanarie des „Oberon“, einem Schubert'schen Liede und: „Ich muß nun einmal singen“ von Taubert. In einem früheren Vereinsconcert traten der Concert-M. Engel und Frau aus Petersburg auf. Was Fertigkeit und Reinheit des Tons anbelangt, so ist Hr. Engel zu den vorzüglichen Violinvirtuosen zu zählen. Von seinen Vorträgen heben wir ein Concert von F. David hervor, mit welchem er sich die allgemeine Anerkennung und lebhaftesten Beifall erwarb. Frau Engel hat nicht sowol bedeutende Stimmmittel, als vielmehr Genialität und echt künstlerische Begabung, die sich in dem Vortrag Schubert'scher und anderer Lieder in hohem Grade bekundete. Sie erweckte den lebhaftesten Enthusiasmus und riß das Publicum zum begeisterten Beifall hin. Dem Wunsch und der allseitigen Anregung folgend, gab das Engel'sche Ehepaar noch ein eigenes Concert, welches das einzige außer den Vereinsconcerten blieb, wie wir im Eingang schon erwähnten. — Zum Schluß sprechen wir noch einmal den Wunsch aus, in den Concerten des nächsten Winters auch mit der neueren und neuesten Musik bekannt gemacht zu werden!

Löbau. Wenn große Musikaufführungen nur in großen Städten zu ermöglichen sind, weil nur diese die dazu nöthigen Kräfte darbieten: so ist es um so anerkennenswerther, wenn sich auch in kleineren Städten der Kunstsinn, sowie der Unternehmungsgeist in der Weise regt, daß auch hier zuweilen Größeres in musikalischer Beziehung zu Tage gefördert wird. — Auf eine solche Anerkennung hat sich Löbau durch die am ersten Osterfeiertage daselbst in der Johanniskirche stattgefundene Aufführung des Oratoriums „Johannes Huß“, ged. vom Prof. Zeune, componirt vom Capell-M. Dr. Löwe, umsomehr die gerechtesten Ansprüche erworben, als diese Aufführung eine recht gelungene genannt werden darf. Man hatte sich vortreffliche Kräfte, sowol für die Instrumente, als auch für den Gesang zu verschaffen gewußt, welche

unter der sichern Leitung des Hrn. Cantor Klose als ein schönes Ganzes zusammenwirkten. Den Kern des Chores bildete die vom Dirigenten ins Leben gerufene Cantorei, mit der sich noch eine bedeutende Zahl hiesiger Sänger und Sängerinnen vereinigt hatte. Die Solopartien der Sophia und Barbara (Sopran) waren durch Frau Alwine Härtel, geb. Lipsius, aus Leipzig besetzt. Mit eingehendem Verständniß wußte sie den richtigen musikalischen Ausdruck zu treffen, wobei ihr eine kräftige, gut ausgebildete Stimme, sowie reine und deutliche Aussprache besonders zustatten kamen. — Die Partie der Zigeunerin (Alt) hatte Frl. Klingenberg aus Görlitz übernommen und führte sie sehr wirksam durch. Den Huß sang der als guter Tenorist bekannte hiesige Hr. Stadtschreiber Blume in anerkennenswerther Weise. Ebenso hatten die Partien des Hieronymus und des König Wenzel an Hrn. Fabrikant Hartmann aus Bautzen; des Ritter Chlum und Kaiser Sigismund an Hrn. Kaufmann Schuberth von hier; des Cardinals von Florenz und des Bischofs von Lübeck am hiesigen Kaufmann Hrn. Säuberlich recht würdige Vertreter. — Die Chöre waren gut einstudirt und wurden sehr präcis und mit guter Nuancirung ausgeführt; kurz die Aufführung war mit vollem Rechte eine recht gelungene zu nennen, wobei man nur wünschen kann, daß sich recht oft dergleichen Genüsse wiederholen möchten. R.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Franz Liszt ist am 22. Mai von Weimar in Leipzig angekommen. Die Proben zur Graner Festmesse haben hier unter seiner persönlichen Leitung am 23. Mai begonnen. — Viele auswärtige Tonkünstler haben ihre Ankunft in Leipzig schon für Ende dieser Woche angesagt. Unter den bereits angekommenen befinden sich A. Jaell und H. v. Bronsart.

In London concertiren in dieser Saison: Clara Schumann, Marie Wieck, Marie Mösner, Arabella Goddard, Joachim, Rubinstein, Stockhausen und Leopold v. Meyer. — Marie Wieck läßt sich nicht nur als Clavierspielerin, sondern auch als Sängerin hören. — Daß die Londoner Saison trotz alledem in diesem Jahre keine glänzende ist, dürfte sehr begreiflich sein.

Frau Eugenie Nimbs aus Hannover sang am 8. und 10. Mai in zwei Vorstellungen des „Lohengrin" zu Berlin die Ortrud, Ander den Lohengrin. Beide Gäste hatten natürlich in den gewöhnlich von Johanna Wagner und Theodor Formes besetzten Rollen einen schwierigen Stand; um so ehrenvoller ist die reiche Anerkennung, die ihnen zu Theil wurde.

Der Baritonist Beck aus Wien erregte in Königsberg bei längerem Gastspiel großen Enthusiasmus.

Niemann wird im Lauf des Juni in Leipzig zu Gastspiel erwartet.

Ignaz Lachner, bekanntlich jetzt schwedischer Hof-Capellmeister, reist gegenwärtig in Deutschland, um neue musikalische Kräfte für Stockholm zu gewinnen.

In Weimar gastirt der Bassist Wollenreiter auf Engagement, da Hr. Roth im Herbst die dortige Bühne verläßt. Hr. Wollenreiter sang am 22. Mai den Sarastro in der „Zauberflöte", und hat sehr gefallen. — Nachdem nicht besonders günstig ausgefallenen Gastspiel des Hrn. Meffert als Tannhäuser und Raoul wird nunmehr Hr. Seiffert aus Schwerin am 29. Mai in Weimar als „Lohengrin" gastiren.

Otto Dessoff, bisher Capellmeister in Düsseldorf, ist für die Sommersaison in Aachen engagirt, und wird im nächsten Winter die Oper in Magdeburg leiten.

Musikfeste, Aufführungen. Die Musikfeste von Düsseldorf (niederrheinisches), Mainz (mittelrheinisches) und Freiburg i. Br. (badisches Sängerfest), sowie das Händelfest in Königsberg werden nicht stattfinden. Sie sind wegen der Mobilmachung der Truppen und der am Rhein allgemein herrschenden kriegerischen Stimmung abgesagt worden. Daß die Leipziger Tonkünstler-Versammlung trotzdem stattfinden wird, hat seinen Grund einestheils darin, daß der Charakter der letzteren ein wesentlich verschiedener von dem jener Musikfeste ist, anderntheils daß Sachsen bis jetzt glücklicherweise noch weit weniger, als die Nachbarstaaten, vom Kriegslärm berührt wurde.

In Erfurt wurde am 17. Mai der „Messias" aufgeführt. Frau v. Milde hatte die Sopranpartie übernommen.

Die Weimarische Händelfeier, welche an Händel's Todestag (wie zuerst beabsichtigt war) äußerer Hindernisse wegen nicht stattfinden konnte, ist nunmehr am 20. Mai durch Aufführung des „Judas Maccabäus" zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Hoftheater gefeiert worden. Liszt dirigirte, Frl. Emilie Genast, Frau Schmidt-Kellberg und die HH. Caspari und Roth sangen die Soli mit großer Wirkung; die Chöre waren durch den Montag'schen Singverein trefflich vertreten.

Von Gounod, dem Componisten des „Faust", ist in Lyon am Charfreitag ein Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers", aufgeführt worden.

Musik-Dir. Berlyn hat in Amsterdam ein großes Vocal- und Instrumentalconcert dirigirt, welches ein schon seit 9 Jahren daselbst unter Protection der Königin bestehender Verein zur Gründung eines Waisenfonds veranstaltete. Der dabei betheiligte Chorverein besteht aus 110 Mitgliedern, zur Aufführung kamen u. a. Fragmente aus dem zweiten Act des „Tannhäuser". Ein Schüler von Léonard, der am Brüsseler Conservatorium den ersten Preis erhielt, Hr. Henry Hartog von Dortrecht, trat als Violinspieler mit Erfolg auf. Derselbe beabsichtigt, in nächster Saison auch nach Leipzig zu kommen.

Neue und neueinstudirte Opern. An Richard Wagner's Geburtstag (22. Mai) wurde in Leipzig nach längerer Pause der „Tannhäuser" wieder aufgeführt. Hr. Young gastirte in der Titelrolle mit großem Beifall.

In Weimar ist am 25. Mai eine neue Oper in einem Act, von Julius Rietz, zur ersten Aufführung gekommen. Sie heißt: „Georg Neumark und die Gambe", der Text ist von Ernst Pasqué.

In Wien hat die erste neue Oper der italienischen Saison „Elise Valasco", Text von Piave, Musik von Pacini, kein Glück gemacht. Die Oper zerfällt in zwei Abtheilungen, deren jede wieder in zwei Acte zerfällt, welche ihrerseits, wie man aus Wien schreibt, „in Nichts zerfallen". Pacini, dessen „Saffo" früher einen unzweifelhaften Erfolg hatte, gehört „zu den Bessern unter den Schlechtern"; in seiner neuesten Oper genügte aber nicht eine Nummer vollständig. Der Rhythmus von Text und Musik paßte oft so auffallend schlecht zusammen, daß man glauben konnte, jeder Theil sei für sich gemacht, und Beide dann nur zufällig mit einander verbunden worden.

Bei Gelegenheit des Gastspiels vom Baritonisten Hardtmuth in Dresden, welcher u. a. zweimal im „Tannhäuser" auftrat, berichtete man von dort: „Wagner's Oper, obgleich schon über 70 Mal hier gegeben, hatte nichtsdestoweniger das Haus wieder gefüllt, und bewährte auch diesmal, bei der ausgezeichneten Besetzung durch Frau Bürde-Ney und Tichatscheck, seine zündende Wirkung."

Dr. Carl Löwe in Stettin hat eine Oper „Emmy" componirt, deren Text nach Walter Scott's „Kenilworth" bearbeitet ist.

„Das Pfarrhaus von Sesenheim" heißt ein neues Liederspiel, welches M. D. Eberwein in Weimar componirt und jetzt an die Bühnen versandt hat. Der Text, welcher die bekannte Episode aus Goethe's Jugend behandelt, ist von Schüller.

In Altenburg wurde eine Oper vom Musik-Dir. C. G. Müller: „Oleander, oder Sieg der Liebe“, zweimal aufgeführt und günstig aufgenommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Spohr hat bei seinem Aufenthalt in Meiningen das Comthurkreuz des Sachsen-Meining'schen Hausordens erhalten.

Vermischtes.

Man berichtet aus Breslau: Der durch den Tod von Mosewius im akademischen Institut für Kirchenmusik erledigte Platz ist nunmehr wieder besetzt, indem der bisherige zweite Lehrer, Dr. Baumgarbt, in die erste Stelle aufrückt, die zweite aber dem von der Singakademie zu ihrem Dirigenten gewählten Karl Reinecke aus Barmen übertragen wird. Seit einigen Wochen ist hier eine dritte Gesangakademie durch Dr. Leopold Damrosch gebildet worden; die zweite wurde vor einigen Jahren durch den Musiklehrer Herzberg errichtet.

Der Monat Mai d. J. wurde auserwählt, der „Honigmonat“ zweier unserer berühmtesten deutschen Künstlerinnen zu werden. Nachdem Johanna Wagner sich am 2. Mai in Berlin mit dem Landrath Jachmann vermählt hat, soll die Hochzeit von Marie Seebach mit Niemann am 31. Mai in Hannover gefeiert werden. Glücklicherweise bleiben beide Künstlerinnen der Bühne erhalten.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Adolf Trube, Für angehende Clavierspieler. Kleine leichte Uebungen zu vier Händen. Herausgegeben und fortgesetzt von Theodor Merker. Glauchau, Moritz. 2. und 3. Heft. à 10 Ngr.

Es wurde bereits früher beim Erscheinen des ersten Heftes dieser Uebungen derselben anerkennend gedacht. Obschon kein Mangel an derartigen instructiven Sachen vorhanden ist, so müssen doch diese Heftchen der Aufmerksamkeit empfohlen werden, weil sie sowol durch das, was sie in materieller Hinsicht bieten als auch durch ihre angemessene Form für angehende Clavierelеven sich äußerst zweckdienlich erweisen. Sie sind nicht trocken und steif geschrieben, sondern was die Musik auf diesem Standpuncte bieten kann, findet der Lehrer in reichlicher Ausbeute; sie wirken anregend und belebend und berücksichtigen zugleich das Bedürfniß derer, für die sie geschrieben sind. Emanuel Klitzsch.

S. Lebert und L. Stark, Neue Jugendbibliothek für Pianoforte. Stuttgart, Ed. Hallberger. 1. 2. 3. Heft à 10 Ngr.

Dieses Unternehmen bezweckt die Herausgabe einer systematischen Reihe leicht ausführbarer, faßlicher und für jede kindliche Alters- und Entwickelungsstufe eigens berechneter Tonstücke, und sind in der Stuttgarter Musikschule der Herren Verfasser eingeführt. Die Stücke sind über verschiedene europäische Volksweisen abgefaßt und verbinden den Wohlklang mit instructiven Zwecken; auch ist eine ziemlich genaue Angabe des Fingersatzes beigegeben. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Gebrauch beim Unterricht von Nutzen sei, wenn der Lehrer die bildenden Elemente dabei zur Geltung zu bringen sich bemüht. Dieser geregelte Uebungs- und Bildungsstoff neben einer Schule, neben einem Etudenwerke her, hilft um so mehr einem Uebelstande ab, als sonst diese Wahl oft eine recht schwere und unsichere ist. Clavierlehrer machen wir darauf aufmerksam.

Dr. C. Kocher, Clavierspielbuch. Stuttgart, W. Nitzschke. I. Heft. 21 Ngr.

Clavierspielbuch — ein neuer Name, aber auch wol das einzige neue Verdienst bei der Sache. Es soll eine Clavierschule sein, aber besonderer Art: eine aus den Elementen theoretisch und praktisch sich entwickelnde, und durch mehrere Hunderte von Vorübungen und Tonstücken methodisch fortschreitende Einleitung in das Spiel und Verständniß der Classiker, wie der breitspurige prätentiöse Titel sagt. Da könnte man allerdings viel von dem Werkchen verlangen. Was finden wir nun darin? Eine Erklärung über Tasten, Noten, Schlüssel ꝛc. wie in allen Clavierschulen schon steht, einige Vorübungen (gleich in beiden Notengattungen) und dann kleinere Stücke in C dur und C moll, in G dur und G moll. Ob die Arbeit aus einem richtigen, oder überhaupt aus einem Bedürfniß hervorgegangen, ob sie den speciellen Zweck erreicht, können wir nicht einsehen und müssen es bezweifeln. Der Verfasser hat viel Glück gehabt, für dieses Unternehmen einen Verleger zu finden, und muß ein sonderbarer Mann sein, wenn er mehr als eine 50jährige Erfahrung als Musiklehrer hinter sich haben, und uns weismachen will, mit dieser Speculation eine neue Methode aufzutischen. Er muß sich wenig in der musikalischen Literatur umgesehen haben. Jedenfalls kommt sein Werk als etwas Neues 50 Jahre zu spät. Dann soll diese Methode zur Abkürzung und Vereinfachung des wahren Unterrichtsweges dienen, und Zeit und Geld sparen — sie besteht aber aus sechs Heften à 21 Ngr. Mütter, die auch nur wenig Clavier spielen können, sollen nach dieser seltenen Methode ihr Kind ziemlich weit bringen, ehe es eines Lehrers bedarf! Recht süße Lockspeise! — Dann verspricht der Hr. Dr. Kocher auch eine Harmonik, eine Kunst des Tonsatzes, mit gleichen seltsamen Eigenschaften, eine noch nie in dieser Art durchgeführte neue Methode, wonach der Schüler, wenn er nur zwei Accorde kennt, damit schon selbständige, ganze und fertige Tonstücke zu componiren vermag ꝛc.! Die Welt wird sich freuen über dieses neue Evangelium des sonst so mühseligen Compositionsstudiums. Wir haben mit dem Clavierspielbuch aber schon genug. R. Viole.

Unterhaltungsmusik.

Für Violine.

Chevalier A. d'Adelburg, Op. 8. **Une Soirée aux bords du Bosphore,** Fantaisie Nocturne contenant Introduction, Chanson turque, Barcarolle pour Violon avec accompagnement de Piano. Prag, Christoph und Kuhé. Pr. 25 Ngr.

Es versteht sich von selbst, daß man in diesem Stücke zunächst diejenigen Eigenschaften ausgeprägt finden wird, welche die Virtuosität und Bravour des Spielers in ein günstiges Licht zu setzen wissen. Der Componist hat darin diesem Momente, soweit es der Charakter des Ganzen erlaubte, reichlich Rechnung getragen. Es

ist mit Geist und vielem Geschick gemacht und wird bei virtuosem Vortrage eine zündende Wirkung bei dem Theile des Publicums, der sich gerne durch Virtuosität blenden läßt, nicht verfehlen. Daß das Stück darauf, pikant zu sein, berechnet ist, merkt man freilich alsbald, allein es soll auch auf nichts weiter abgesehen sein, als auf ein Brillantfeuerwerk, bei dem der Zuschauer oder Zuhörer die unvermeidlichen Raketen um keinen Preis gern vermissen würde. Der Chanson turque entbehrt keineswegs des Eigenthümlichen an Rhythmus; doch streift mir der Ausdruck des Pikanten zu sehr an das Raffinirte; etwas Weiteres, Hervorstechendes konnte ich nicht herausfinden. Die Barcarolle singt einen recht anmuthigen Gesang, eine besondere Eigenthümlichkeit konnte ich aber darin nicht finden: sie ist wirksam für's Ohr. Die an und für sich sehr bescheidene Physiognomie der Melodie nimmt freilich oft Züge an, die verzerrt genannt werden müssen und dem kleinen unschuldigen Ding sehr schlecht anstehen. Aber es soll ja nichts anderes sein, als eine Soirée mit Feuerwerk bei Mondenschein! — und damit Punctum!

Eugène Petzold, Op 21. **Introduction et Polacca** pour 4 Violons concertants. Bonn, Simrock. Preis 3 Franks.

Das Stück ist einer guten Feder entflossen. Der ursprüngliche Zweck mag wol ein instructiver sein, was der Componist schon auf dem Titel andeutet, er hat es vier seiner Schüler gewidmet; auch sonstige Bemerkungen über Streichart und Bogenführung lassen es erkennen. Auf den Geist des Stückes selbst hat die specielle Rücksicht wenigstens keinen hemmenden Einfluß geübt. Es ist präcis und in einem guten Zuge erfunden und empfunden, dankbar für jeden der vier Spieler und ohne alle erhebliche Schwierigkeiten. Bei passender Gelegenheit — für Concerte ist es nicht bestimmt — wird es eine erheiternde und angenehme Unterhaltung gewährende Wirkung nicht verfehlen. Emanuel Klitzsch.

Für Pianoforte.

Julius Handrock, Op. 11. **Chant élégiaque** pour Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 12. **Une Fleur de Fantaisie.** Mazurka de Salon pour Piano. Ebendas. Pr. 12½ Ngr.

In Bezug auf Ausführbarkeit, inneren Gehalt und formelle Gestaltungsfähigkeit tragen im Allgemeinen beide Stücke dieselbe musikalische Werthshöhe, als die bereits erschienenen Arbeiten des Verfassers. Hr. Handrock befleißigt sich eines exclusiven Genres für Dilettanten besserer Gattung, und bietet mit seinen Erzeugnissen deshalb eine leicht zugängliche Kost mit vorwaltend melodischem Ausdruck, meistens auf liedförmige Stylisirung basirt. Zu loben ist, daß er bei seiner schöpferischen Thätigkeit eine gewisse Abwechselung beobachtet und nicht, wie es von seinem Standpuncte aus leicht geschehen könnte, einer Tonsprache anheim fällt, die nur in wohlgefälligen Tonrhythmen, wie etwa Leop. v. Meyer, den heiligen Parnaß der Kunst hinanläuft, und in einen baldigen Stillstand oder totale Verflachung leicht ausartet. Die vorliegenden Stücke sind in Betreff der formellen Anordnung einander verwandt. Nach dem Hauptsatz kommt ein Mittelsatz und schließlich eine Wiederholung des ersten. Die elegisch benannte Melodie Op. 11 klingt weniger wehmüthig, was die Durtonart auch schon mehr bedingt, wird also solchen Leuten getrost als angenehm klingendes Stück dienen können, die ihre Gefühle nicht gern in Trauer setzen. Bei der Mazurka hätten wir zu bemerken, daß die dominirende Figur des Hauptsatzes, welche die Stelle des Themas vertreten soll, etwas zu oft wiederholt wird und leider unwillkürlich eine Erinnerung an die Schulhoff'sche Mazurka „Souvenir de Varsovie" hervorruft. Die Freunde der übrigen Handrock'schen Stücke werden auch diese Novitäten gern zur Hand nehmen.

Ernst Apel, Op. 5. Erinnerung an die Schweizer-Berge, Tonbild für Piano. Halle, Karmrodt. Pr. 12½ Ngr.

Indem wir hier einen Producenten zum ersten Mal begrüßen, ist es erfreulich, auch einem guten Clavierstück zu begegnen. Im brillanten Salon-Genre ist es mit praktischem Geschick und vortheilhafter Behandlung des Instrumentes abgefaßt, und bekundet in formell-stylistischer Hinsicht den Verfasser als einen routinirten Musiker, der jedenfalls den Gebrechen der Erstlingsversuche überhoben sein mag. Die malerische Idee, welche diesem Charakterbilde zu Grunde liegt, tritt ziemlich sichtlich hervor und giebt der formellen Anlage eine markirte und berechtigte Disposition. Die besondere Gruppirung gliedert die Situationen der Ankunft, des Verweilens und des Abschiedes eines Schweizerwanderers in charakteristisch ausdrucksvoller Weise, ausgestattet und durchwebt mit gefälligen Melodien, Echos und Alpenklängen. Da die Schwierigkeit des Stückes keine Hindernisse bietet, wird es sich namentlich in der Dilettantenwelt viele Freunde erwerben.

R. Viole.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 23. Den 1. Juni 1859.

Inhalt: Robert Schumann's Briefe an Friedrich Hebbel. — Das Musikalisch-Schöne. — Die zweckmäßigste Einrichtung von Chorstimmen. — Recensionen: H. Eßmann. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Robert Schumann's Briefe an Friedrich Hebbel.

Mitgetheilt von

Richard Pohl.

Die Festtage der Leipziger Tonkünstlerversammlung sollen vonseiten der Direction des Leipziger Stadttheaters durch eine der Feier entsprechend gewählte Opernvorstellung würdig gefeiert werden. Die dramatisch-musikalische Kunst wird durch Robert Schumann's „Genoveva" repräsentirt, deren Aufführung zum Schluß der Tonkünstlerversammlung (Sonnabend, den 4. Juni) bestimmt ist. Diese Wahl ist um so gerechtfertigter, als die künstlerische Thätigkeit Robert Schumann's bei einem Jubiläum der von ihm ins Leben gerufenen literarischen Schöpfung vorzugsweise zu betonen war; sie ist zugleich um so dankenswerther, als gerade dieses Werk des verewigten Meisters bis jetzt zu den wenigstbekannten und am seltensten aufgeführten gehört.*) Und kaum dürfte auch bei einer anderen Veranlassung diese einzige Oper Schumann's jemals einen competenteren, dem Werke mit eingehenderem Verständniß entgegenkommenden Zuhörerkreis finden, als diesmal, wo die versammelten Repräsentanten der deutschen Tonkunst sie hören und beurtheilen sollen. Wol darf man sich hierbei der Hoffnung hingeben, daß diese Aufführung Veranlassung werden könnte, daß auswärtige Directionen durch berufene Tonkünstler aufs neue darauf hingewiesen und hierdurch angeregt würden, die Oper in ihre Repertoire aufzunehmen.

Nicht ohne Interesse dürfte es sein, in diesem für die Geschichte dieses Werkes wichtigen Moment auf die Beziehungen hinzuweisen, in welchen Robert Schumann zu Friedrich Hebbel gestanden hat. Bekanntlich ist der Text zu „Genoveva" größtentheils nach dem gleichnamigen Hebbel'schen Drama bearbeitet worden; es ist sogar die irrthümliche Ansicht (welche auch v. Wasielewski theilt) vielfach verbreitet, daß derselbe seine jetzige Gestalt unter Beihilfe Hebbel's selbst erhalten habe. Obgleich nun letztere Annahme entschieden falsch ist — wie wir aus des Dichters eigenem Munde wissen —, so ist sie doch insofern nicht völlig grundlos zu nennen, als Schumann allerdings die Absicht gehabt hat, Hebbel um seinen dichterischen Beistand zu bitten. Dies geht aus folgendem Briefe hervor, welchen uns der Dichter (ebenso wie die nächstfolgenden) auf specielles Ersuchen zur Veröffentlichung gütigst überlassen hat:*)

*) „Genoveva" — im Jahre 1847 begonnen und im August 1848 vollendet — wurde bis jetzt nur in Leipzig und Weimar aufgeführt. Der Leipziger Bühne gebührt die Ehre, hier die künstlerische Initiative ergriffen zu haben. Die erste scenische Darstellung fand daselbst (vor nunmehr fast neun Jahren) am 25. Juni 1850 statt, der am 28. und 30. desselben Monats noch zwei weitere folgten. In Weimar kam die Oper am 9. April 1855 (Geburtstag der Großherzogin) unter Liszt's Direction zur Aufführung und wurde später noch einigemale wiederholt. (Vergl. hierüber Robert Schumann's Biographie von J. W. v. Wasielewski, Pag. 239—246.)

*) Hebbel schrieb bei Uebersendung dieser Briefe u. a. Folgendes:

„Hierbei in wortgetreuer Abschrift die Briefe von Robert Schumann an mich, einen einzigen ausgenommen, der sich mit den Privatverhältnissen einer dritten Person beschäftigt und nichts Mittheilungswerthes darbietet. Ob meine Antworten noch vorhanden sind, weiß ich nicht; jedenfalls befinden sie sich im Besitz der Wittwe. — — Ich habe diese Blätter nicht ohne tiefe Rührung aus meinen Papieren zusammen gesucht, und beklage recht sehr, daß wir einander persönlich nicht näher gekommen sind." — —

Es sei uns gestattet, dem hochverehrten Dichter unseren Dank für sein freundliches Entgegenkommen hiermit öffentlich auszusprechen. R. P.

I.

Dresden, den 14. Mai 1847.

Hochgeehrter Herr!

Entschuldigen Sie die Freiheit, die sich ein Ihnen vielleicht gänzlich Unbekannter nimmt, Sie mit einer Bitte bekannt zu machen, deren Erfüllung einzig in Ihren Händen liegt und dem Bittsteller freilich eine große Freude sein würde.

Nach dem Lesen Ihrer Genoveva (ich bin Musiker) beschäftigte mich wie die Dichtung selbst, so auch der Gedanke, welch herrlicher Stoff sie für die Musik sei. Je öfter ich Ihre Tragödie las, die ihres Gleichen sucht — lassen Sie mich darüber nichts weiter sagen —, je musikalisch lebendiger gestaltete sich die Poesie in mir. Endlich berieth ich mich mit einem hier lebenden poetisch begabten Mann, und, von der außerordentlichen Schönheit der Dichtung ergriffen, ging er schnell auf meinen Wunsch ein, sie mir zu einem Operngedicht nach besten Kräften umbilden zu wollen.

Zwei Acte liegen jetzt vor mir, die beiden letzten erhalte ich in diesen Tagen. Aber so viel guten Willen der Bearbeiter zeigte, so behagte mir doch das Wenigste; vor Allem es fehlte überall an Kraft — und der gewöhnliche Operntextstyl ist mir nun einmal zuwider; ich weiß zu solchen Tiraden keine Musik zu finden und mag sie nicht.

Endlich in einiger Desperation über das Gelingen fuhr es mir durch den Sinn, ob nicht der gerade Weg der beste, ob ich mich nicht an den rechten Poeten selbst wenden, ihn selbst um seinen Beistand angehen dürfte. Aber mißverstehen Sie mich nicht, verehrter Herr! Nicht als ob ich Ihnen zumuthete, Sie möchten, was Sie einmal im Tiefsten und Innersten erschaut und in Meisterschaft hingestellt, nun noch einmal opernhaft nachdichten — sondern, daß Sie sich das Ganze ansähen, Ihr Urtheil mir sagten, und nur hier und da Ihre kräftigende Hand anlegten, — dies wäre meine herzliche Bitte.

Thu ich sie vergebens? Ist es nicht das eigene Kind, das um Ihren Schutz bittet! Und tritt es dann musikalisch angethan später vor Ihre Augen, so gern möcht' ich, daß Sie sagten „auch so liebe ich dich noch."

Einstweilen las ich auch Judith. — So steht es doch noch nicht so schlimm um die Welt! Wo solche Genoveva- und Judith-Dichter noch leben, da sind wir noch lange nicht am Ende.

Eine Antwort von Ihnen, wenn Sie mich damit beehren wollten, trifft mich hier. Bringt sie ein Ja, will ich es Ihnen danken, wie ich kann, wo nicht, so zählen Sie mich doch jedenfalls zu Ihren aufrichtigsten Verehrern und geben mir Gelegenheit, es zu bethätigen.

Euer Wohlgeboren
ergebenster
Robert Schumann.

Zur nähern Erklärung dieses Schreibens möge an Folgendes erinnert werden. Nachdem Robert Schumann schon seit Jahren*) den Wunsch gehegt hatte, eine Oper zu schreiben, wegen der Wahl des Stoffes aber lange schwankend war,**) lernte er zu Anfang des Jahres 1847 Hebbel's „Genoveva" kennen. Welchen Eindruck diese Lectüre auf ihn gemacht hat, geht sowol aus dem oben mitgetheilten (I.), als aus dem weiter unten stehenden (II.) Briefe hervor. Beide bezeugen auf das deutlichste, daß Schumann sogleich nach der ersten Bekanntschaft mit diesem Hebbel'schen Meisterwerke von dem Gedanken erfüllt wurde, hieraus eine Oper zu gestalten, und daß er zuerst es war, der den Dresdener Maler-Dichter Robert Reinick mit dem Wunsche darauf hinwies, für ihn die Textbearbeitung zu übernehmen. Hiernach ist die Angabe v. Wasielewski's zu berichtigen, „daß Schumann's Aufmerksamkeit wahrscheinlich in Folge von Berathungen mit Robert Reinick auf die Sage der heiligen Genoveva, für welche man sich auch entschied, gelenkt wurde" (Pag. 240). — Die bekannte Volkssage hatte Schumann nicht mehr, als Hebbel selbst, in Betracht gezogen; Reinick dagegen war geneigt, dieser in ihrer ursprünglichen Gestalt den Vorzug zu geben. Schumann ging aber nicht darauf ein, weil er dem Hebbel'schen Drama die Anregung zu seiner Oper verdankte, und folglich auch dieses zum Fundament des Textes haben wollte. In diesem Sinne schrieb er an Heinrich Dorn in Berlin (Biogr. Pag. 419):

„Genoveva! Dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll; wie denn dem Text mehr die Hebbel'sche Tragödie zum Grunde gelegt ist."

Daß bei dieser principiellen Verschiedenheit der Ansichten während der gemeinschaftlichen Arbeit zwischen Schumann und Reinick wesentliche Differenzen sich ergeben mußten, welche dem Text auf keinen Fall zum Vortheil gereichen konnten, liegt auf der Hand. Schumann schrieb u. a. in der ersten Hälfte des Jahres 1847 an Ferdinand Hiller (Biogr. Pag. 408):

„Mit dem Text zur Oper geht es langsam, aber doch vorwärts. Ein guter freundlicher Mensch, unser R." (einick — — das Folgende hat v. Wasielewski leider gestrichen). — — „Und gerade bei unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel. Im Uebrigen bin ich glücklich über den schönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat."

Also auch hier die (allerdings unterdrückte, aber zwischen den Zeilen zu lesende) Klage, daß es Reinick „an Kraft" fehle, daß er wol überhaupt nicht der rechte Mann zu dieser Arbeit sei. Daher auch der endliche Entschluß Schumann's, an Hebbel zu schreiben und ihn um persönlichen Beistand zu bitten, als schon die Hälfte des Reinick'schen Textes vollendet war.

Was Hebbel erwidert hat, errathen wir im Allgemeinen aus dem zweiten Briefe, den Schumann hierauf als Antwort schrieb:

II.

Dresden, den 28. Juni 1847.

Verehrter Herr!

Die Vollendung des Textes verzögerte sich etwas. Wir sind im letzten Act auf Schwierigkeiten gestoßen, denen wir uns nicht vorgesehen hatten. Nun wird das Buch schwerlich vor Ihrer Ankunft hier (Ende Juli, wie Sie mir schreiben) ganz fertig. Am Ende ist es so noch besser; mündlich verständigt man sich doch schneller. Möchten Sie nun auch die Güte haben, mir gleich Ihre Ankunft hier wissen zu lassen, damit ich Sie aufsuchen kann — und bedürfen Sie etwa eines Führers in der fremden Stadt, so nehmen Sie mich dazu. Erlauben Sie dann auch, daß, wenn Sie Ihre Frau Gemahlin mitbringen, ich ihr und Ihnen auch meine Frau

*) Mindestens seit 1840. Vergl. Wasielewski's Schumann-Biographie, Pag. 200 und 395.

**) Sein Projectirbuch nennt 23 Stoffe, von welchen er schließlich keinen einzigen benutzt hat. Vergl. W. Sch.-B. Pag. 240.

vorstellen darf, deren Sie Sich so freundlich von Hamburg aus erinnern.

Daß ich mich von Ihnen als Componist nicht gekannt glaubte, war eine Einbildung, mit der ich mich dafür strafen wollte, daß ich Sie auch nicht früher gekannt, als erst seit Anfang dieses Jahres; und Ihre Judith, Ihre Genoveva sind doch schon seit Jahren da — glanzvolle Gestirne, die Jeder kennen sollte — und ich bin sonst ziemlich beim Neusten.

Nun aber, wenn mir das Glück wird, Sie zu sehen, sind Sie mir kein Fremder mehr — und der „Diamant“ hat zuletzt das Seinige noch gethan. Welch Stück wieder — als tiefsinnige Komik und Naturfrische einzig in der ganzen deutschen Poesie.

Verzeihen Sie, daß ich Ihnen etwas sagen will, was mir nicht zukömmt, nämlich etwas sehr Lobendes über Ihre Poesie — aber soviele Hände sind bereit, Ihnen den Kranz, den schönsten, höchsten zuzuerkennen — und so sei es auch dem Musiker verstattet, sein Blättchen dazu zu geben.

Ihr

ergebenster

R. Schumann.

Die persönliche Zusammenkunft zwischen Hebbel und Schumann, — von letzterem so dringend gewünscht und veranlaßt, von ersterem so bereitwillig zugestanden — fand Ende Juli 1847 in Dresden wirklich statt. Sie führte aber zu keinem Resultat. Die Künstler standen sich persönlich fremder gegenüber, als in ihren Briefen, und so mannigfache Sympathien auch der Genius Beider in ihren Werken beurkundete, so wenig Anknüpfungspuncte scheinen sie im Leben gefunden zu haben. Kurz — Hebbel reiste, nachdem er nur eine einzige längere Zusammenkunft mit Schumann gehabt hatte, nach wenig Tagen unverrichteter Sache wieder von Dresden ab — und sprach damit wol stillschweigend aus, daß er sich von dieser „Genoveva“, die gar zu wenig von seiner eigenen festgehalten hatte, nothgedrungen lossagen müsse. Allerdings genügte auch Schumann die Reinick'sche Arbeit nicht; er sah sich aber nunmehr in die Nothwendigkeit versetzt, die von ihm gewünschten Aenderungen selbst vorzunehmen, wozu er Reinick's mehrwöchentliche Abwesenheit von Dresden benutzte. Die Gestalt, welche der Text hierdurch erhielt, war aber wieder so abweichend von der früheren, daß Reinick nach seiner Zurückkunft sich veranlaßt sah, auch seinerseits auf die Autorschaft zu verzichten.*) — Eine Kritik des Schumann'schen Textes zu geben, ist jetzt nicht unsere Aufgabe. Wir hatten diese Frage hier nur insoweit zu berühren, als sie mit Schumann's Briefen an Hebbel in Beziehung stand.

Wenn auch Schumann's persönliches Verhältniß zu Hebbel in der Folge kein intimeres wurde, blieb doch die künstlerische Sympathie zwischen Beiden fort und fort lebendig. Schumann verehrte nach wie vor in Hebbel mit Recht einen der größten Dichter unserer Zeit und suchte von seinen Dichtungen mehr als eine sich musikalisch anzueignen. Auf diese Weise verdanken wir, nebst mehreren Liedern, den Hebbel'schen Dichtungen sogar ein von Schumann mit Erfolg erneuertes musikalisches Genre — das der Melodramen mit Clavierbegleitung. So componirte er im December 1849 „Schön Hedwig“ für Declamation und Pianofortebegleitung (als Op. 106 erschienen), welcher im September 1853 noch die prachtvolle Ballade vom „Haideknaben“ (Op. 122) folgte. Beide Schumann-Hebbel'schen Werke sind zuerst durch Marie Seebach in Concertvorträgen dem Publicum bekannt geworden; während der Leipziger Tonkünstler-Versammlung werden sie durch Frau Franziska Ritter, geb. Wagner, vorgetragen, einen Theil des Programms vom Eröffnungsconcert im Stadttheater bilden.

*) v. Wasielewski's Biographie, Pag. 241.

Hebbel ehrte seinerseits den Tondichter durch die Widmung seines geistvollen und reizenden dramatischen Künstlerbildes in zwei Acten: „Michel Angelo“*), welches er (wahrscheinlich noch im Manuscript) zu Anfang des Jahres 1853 an Schumann geschickt haben muß, wie aus dem nächstfolgenden Briefe deutlich hervorgeht. Diesem Schreiben gab wiederum Schumann die soeben (als Op. 108) erschienene Composition des Hebbel'schen „Nachtliedes“ für Chor und Orchester, als Geschenk zu des Dichters Geburtstag (18. März), zur künstlerischen Begleitung mit. Das „Nachtlied“ war zwar schon im November 1849 (also noch in Dresden, und zwar vor „Schön Hedwig“) componirt, aber erst am 13. Mai 1851 in den Düsseldorfer Abonnement-Concerten zum erstenmal aufgeführt worden.**) Der Componist hielt auf dieses Werk besonders viel, wie u. a. aus folgender Stelle seiner Briefe an Stracherjan in Oldenburg hervorgeht:***)

„Daß Sie das Nachtlied mit Orchester hören möchten, wünschte ich. Das giebt erst das rechte Licht. Es freut mich, daß es Ihnen zusagt. Dem Stücke habe ich immer mit besonderer Liebe angehangen“. — (17. Januar 1854.) —

Mit Schumann's letztem Brief an Hebbel sei diese kurze Mittheilung über das Verhältniß beider Künstler geschlossen, welches, wenn auch äußerlich nicht lebhaft unterhalten, doch in der Schumann eigenthümlichen Weise nichtsdestoweniger ein intensives genannt werden muß, und neben der werthvollsten musikalisch-dichterischen Ausbeute uns diese drei Künstlerbriefe als theures Andenken hinterlassen hat.

III.

Düsseldorf, den 14. März 1853.

Hochgeehrter Herr!

Am liebsten möchte ich dem „Nachtlied“ ein blasendes und streichendes Orchester sammt Chor mitbeilegen, damit es den Dichter — womöglich am 18ten Abends — mit seinem eigenen Ge-

*) Es war beabsichtigt, auch dieses Werk Hebbel's, mit Byron-Schumann's „Manfred“ vereint, zum Schluß der Tonkünstler-Versammlung auf dem Leipziger Stadttheater zur Aufführung zu bringen. Nicht zu beseitigende Hindernisse haben leider diesen Plan vereitelt. Wir bedauern dies um so mehr, als „Michel Angelo“ zu einer solchen Gelegenheit wie vorausbestimmt erschien, indem er den Charakter eines echten Künstler-Festspiels trägt, und zugleich Robert Schumann dedicirt ist.

**) v. Wasielewski's Biographie, Pag. 258.

***) Ebendaselbst. Pag. 434.

sange in holde Träume einsingen könnte. So nehmen Sie es denn auch ohne dies in Güte auf! Haben Sie auch Dank für die Freude, die Sie mir durch Ihre Zeilen bereitet, in denen mir jedes Wort theuer ist, wie für den „Michel Angelo", der in höchst ergötzlicher Schilderung die empfindlichsten Stellen des Kunsttreibens trifft. Wäre es mir vergönnt, Ihnen bald auch einmal persönlich danken zu können für so viele Stunden inniger Erregung, die mir Ihre Dichtungen geschaffen und immer von neuem wiederschaffen. Fügte es sich auch, daß ich bald Gelegenheit fände, mich musikalisch in sie zu versenken. Dies möchte denn Beides in Erfüllung gehen.

Sie erkundigen sich theilnehmend nach meiner Frau; sie läßt Ihre Empfehlungen Ihnen erwidern. Wollen Sie auch Ihrer Frau Gemahlin unsre verehrungsvollen Grüße bringen? Wir haben, wenn ich es sagen darf, vor Vielen eine hohe Gunst voraus, die nämlich, zwei treffliche Künstlerinnen zur Seite zu haben, die unsern Bestrebungen nicht allein hold sein mögen vor allen Andern, sondern sie auch zurückzuschaffen verstehen. Mit diesem Gedanken, der mich angenehm erfüllt, will ich für heute Abschied nehmen mit der Bitte um ferneres Wohlwollen.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

Das Musikalisch-Schöne.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst von Dr. Adolph Kullak.

Leipzig, H. Matthes. 1858.

Besprochen von Julius Schäffer.

II.

Als die nächsten allgemeinen Unterschiede des Inhaltes der Musik entwickelt der Verfasser im siebenten Capitel seines Buches die Vocal- und Instrumentalmusik.

Hier stellt sich ein merkwürdiger Umstand ein. Der Verfasser kann nämlich den Begriff der Instrumentalmusik gar nicht abhandeln, ohne die Vocalmusik mit in ihren Bereich zu ziehen; denn diese „hat geschichtlich und logisch den Vortritt vor dem, was menschliche Erfindung erst später in den Instrumenten niederlegte." Er sieht sich genöthigt, beide Musikgattungen als Zweige eines Stammes zu erklären, während er doch im Verlauf seiner Untersuchungen zu dem Endresultate gelangt, daß die Instrumentalmusik allein selbständiger Stamm, die Vocalmusik hingegen unter jene Abzweigungen zu rechnen sei, welche sich die Verbindung der Poesie mit der Musik zur Aufgabe stellen. Im Folgenden wird sich vielleicht ergeben, daß dieser Widerspruch für den Verfasser ein nothwendiger war — einstweilen mag es genügen, ihn hier zu constatiren. Zunächst wollen wir Instrumentalmusik und Vocalmusik in der Bedeutung einander gegenüberstellen, welche sie im Buche erhalten.

War die Instrumentalmusik anfangs weiter nichts, als die Entfaltung des Keimes, welcher im Naturgesange vorlag, so brachte die Natur der Instrumente es mit sich, daß ihr Ausdruck sich freier und unabhängiger entfaltete und vermöge ihres größeren Umfanges und ihrer bedeutenderen Vielseitigkeit auch einer größeren sinnlichen Bestimmtheit fähig war; ja es konnte nicht ausbleiben, daß die sich vollendende instrumentale Technik auch ein selbständiges Princip für die reine Instrumentalmusik gebar, welches in seinem überwiegend passagenartigen Wesen bis zum Gegensatz gegen die Stimme gelangte. Da nun aber die Instrumente das gesangliche Element keineswegs beseitigen, sondern desselben zum Gefühlsausdruck nothwendig bedürfen, so entsteht auch innerhalb der einzelnen Zweigkunst ein Dualismus im Material, ein mannichfaltiger Wechsel zwischen „geistig seelischem" (gesanglichem) und „geistig sinnlichem" (rein instrumentalem) Ausdruck. Gerade hierdurch wird nun die reine Instrumentalmusik befähigt, den höchsten Inhalt der Musik darzustellen — „sie giebt in ihrer flüssigen Architektonik ein Gesammtbild der Welt, welches durch Aufnahme des gesanglichen Gedankens — entweder als Hauptidee oder vorübergehend — auch das Menschliche mit umfaßt, es als seinen höchsten Gedanken aus sich erzeugt."

Die Vocalmusik hat dagegen eine nur untergeordnete Stellung. „Nicht das Bild der Welt im Einklang mit der menschlichen Natur, sondern der Mensch selbst gerade in seinem einseitig geistigen Gegensatze gegen dieselbe kommt hier zur Darstellung, und die Form des Ausdruckes ist die einseitig menschliche Lauterscheinung: die Stimme."

Da der zuletzt angeführte Punct in dem Buche eine große Rolle spielt, so wird es interessant sein, die Voraussetzungen, welche den Verfasser bei der Beleuchtung der Vocalmusik geleitet haben, noch etwas näher ins Auge zu fassen — sie betreffen das Wesen des Gesanges überhaupt. — Der Verfasser nannte den Gesang „die Musik im Keime." Weiterhin lesen wir: „enthält zwar der Gesang die elementare Grundidee der Musik, so gelangt diese Idee aber in ihrem von der Natur angewiesenen Materiale auf ungenügende Weise zur Erscheinung, indem sie den Mängeln und der Einseitigkeit des Naturstoffes preisgegeben ist. Sie findet eine Ergänzung ihrer selbst in der Technik der Instrumente, welche durchaus dem natürlichen Material ähnlich ist, aber die Unvollkommenheiten und Abhängigkeit desselben überwunden hat." Ferner: „die Tonkunst ist hier (im Gesang) nicht mehr die reine Kunst, aber sie wird durch die Umstände gezwungen, sich mit dem Naturstoff zu vereinigen." Endlich wird (Pag. 179) nur die Instrumentalmusik die reine Tonkunst, der Gesang dagegen geradezu eine „anhängende" Kunst genannt, gleich darauf aber werden beide wieder als Zweige eines Stammes zusammengefaßt. Die Begründung aller dieser Sätze wird in dem Grundsatz gegeben: das Kunstmaterial müsse ein todtes sein; die Stimme sei lebendiger Naturstoff und darum für die Gestaltung einer reinen Kunst nicht geeignet.

Hiermit wird die Untersuchung auf die Frage nach dem Materiale der Musik zurückgeführt. Nannte uns

der Verfasser im dritten Capitel als das dem Gefühlsausdrucke geeignetste Material den Ton, so passirt es ihm hier bei Gelegenheit der Vocalmusik, das Tonmaterial mit dem Organe zu verwechseln, durch welches es zur Erscheinung gelangt. Indem die Musik den Ton als Ausdrucksform wählt, giebt sie den „Stoff" als solchen auf, hat sie es nur noch mit Qualitätsbestimmungen zu thun, als da sind: Intervall-Verhältnisse, Accorde, Consonanzen, Dissonanzen u. s. w. Sehr treffend sagt hierüber Vischer in seiner Aesthetik, Pag. 846: „Ihr (der Musik) Material ist nicht mehr materiell; materiell sind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es selbst aber ist ein Ideelles, ein Dynamisches, ein Product einer auf die Materie erregend wirkenden geistigen Kraft, obwol immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben ist, seiner concreten Beschaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elasticität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja selbst erst durch dieses Nachklingen des Materiellen in ihm auch für sich concrete Qualität, bestimmten Charakter, eigenthümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punct, an welchen sich die Betrachtung der verschiedenen Tonmittel (Instrumente) anknüpfen wird."

Kann hiernach bei der Musik von einem „stofflichen Material" im Sinne der bildenden Künste überhaupt nicht mehr die Rede sein, so fällt die Unterscheidung zwischen todtem und lebendigem Material von selbst weg. Die Stimme gehört dann lediglich unter die Kategorie der Tonmittel — man mag sie als ein lebendiges den aus todtem Stoff gefertigten Organen gegenüberstellen: für das Wesen der Musik selber ist das ganz gleichgiltig. Wesentlich ist nur, daß das Tonmaterial niemals ein fertiges ist, sondern jederzeit und zum Behufe jeder einzelnen Ausführung erst gewonnen werden muß, woraus sich die Nothwendigkeit einer ausführenden Kunstfertigkeit ergiebt, der es obliegt, das Material in möglichster Reinheit dem jedesmaligen Organe abzulocken. Das mag bei der Stimme, welche als lebendiges Organ allerdings manchen Zufälligkeiten preisgegeben ist, schwieriger sein, als bei andern Instrumenten, aber daß man durch fortgesetztes Studium auch hier zu einer vollkommenen Herrschaft, wie nur irgend ein Instrumentalist über sein Organ, gelangen kann, davon hat man denn doch zahlreiche Belege. Ferner giebt es Instrumente, deren Behandlung bei weitem kitzlicher ist, als die der Singstimme, und wieder andere, die sich gegen die Einwirkungen von Zufälligkeiten, z. B. der Temperatur, weit empfindlicher zeigen. Wie selten ist eine vollkommen reine Stimmung unter den Bläsern des Orchesters! Endlich ist es ja, wenn nicht überall der lebendige Athem, jedoch der lebendige Wille, welcher auch die übrigen Instrumente spielt, und Jedermann weiß, wie auch dieser durch augenblickliche Indisposition, Befangenheit u. dgl. m. getrübt werden kann. Wir kennen kein „reines, todtes" Instrument, als etwa — den Leierkasten. — Sollte es wirklich von der Natur des Instrumentes abhängen, ob die Musik „rein" zu nennen sei oder nicht, so möchte es, abgesehen vom Orchester, kaum ein Instrument oder einen Instrumentenverein gebeben, welcher die Idee der Musik ungetrübt darstellte. Gerade daß z. B. die meisten Beethoven'schen Sonaten über die Grenze des Claviers hinausweisen, ist Beleg genug dafür, daß die Tonkunst nicht in diesem, sondern in den Tönen selbst ihre Idee offenbart. Der Künstler appellirt hier an die Phantasie des Zuhörers, welche leicht erzeugt, was dem besten Instrumente mangelt, wie denn Vischer geradezu behauptet: die Phantasie des Zuhörers sei das eigentliche Material der Musik.

Der eigentliche Grund, warum der Vocalmusik die Eigenschaft „reiner" Tonkunst streitig gemacht werden kann, ist natürlich ein ganz anderer — nämlich die in ihr vollzogene Verbindung des Tons mit dem Worte. Kullak führt auch diesen Grund an, und es wird sich gleich zeigen, wie dabei seine Idee der Musik mit sich selber in Conflict geräth. Wenn Vischer aus demselben Grunde die Vocalmusik „nicht mehr reine Musik" nennt, so thut er dies seinen Voraussetzungen nach ganz consequent. Er unterscheidet von vornherein zwischen „reinem" und „nicht reinem" Gefühl; rein ist ihm das Gefühl nur dann, wenn es ohne Verbindung mit dem begleitenden Bewußtsein auftritt; mithin reine Musik auch nur diejenige, welche das Gefühl in dieser seiner Reinheit zum Ausdruck bringt. Hier entscheidet also weniger das Material, als die Idee. Freilich stellt sich auch hier sogleich eine Schwierigkeit ein. Vischer zeigt sie uns selbst, indem er darauf aufmerksam macht, daß das Gefühl in seiner Reinheit empirisch nur als verschwindender Moment (d. h. gar nicht) vorkomme; eine consequente Durchführung desselben in der Kunst sei auch eine rein vergebliche; denn das in die Tonsprache gefaßte abstracte Gefühl stoße doch immer auf die concreten Geistesthätigkeiten des Zuhörers, rege dessen Phantasie und Erinnerung an, und führe so nothwendig zu bestimmten Vorstellungen weiter. Jenes empirische Gefühl werde aber auch in der Kunst zu einer Anlehnung hinstreben, worin eine andere, das Object nennende Kunstgattung seinem Dunkel zu Hilfe komme und ihm bestimmten Inhalt gebe. Somit ständen wir vor einer schwierigen Wahl: „entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl," und auf diesem Satze beruhe auch die ganze Amphibolie der Instrumental- und Vocalmusik. Vom Vischer'schen Standpuncte aus muß dieser Streit nothwendig als ein unendlicher bezeichnet werden.

Kullak steht mit seinen Entwickelungen auf ganz

andern Voraussetzungen. Für ihn ist das Gefühl wesentlich auf das Object bezogen, es ist Bewegung und Inhalt, und von vornherein war es die Tendenz des Verfassers, diesen Inhalt auch in der Tonsprache nachzuweisen. Wir sahen im ersten Artikel, wie die malerische Kraft und der pathologische Reiz des Tones ihm dazu verhelfen mußten. Die Weiterentwickelung des Inhalts, der wir hier nicht in ihre Einzelnheiten folgen können, führt zu dem Endergebniß: „daß die Musik in der bestimmten individuellen Vergeistigung der allgemeinen drei Gefühle: Sehnsucht, Wehmuth und Versöhnung die eine Seite, in der Ausnahme des objectiven Inhalts der Welt die andere Seite ihrer Aufgabe gefunden hat." Diese Aufgabe könne aber von der reinen Instrumentalmusik nicht allein bewältigt werden; diese könne sich nur auf die erste Seite werfen, mit der andern sich zwar auch befassen, aber dann ihren Inhalt nur nahe legen, nicht anschaulich machen; von der (im ersten Artikel mitgetheilten) Fünftheilung des Gefühls sei sie nur das unter Nr. 1 (das Gefühl mit unbestimmtem Inhalt) und unter Nr. 5 (das Gefühl des eingebildet Romantischen) auszusprechen im Stande; aber auch hier könne sie nur die unendliche Ahnung des Inhalts geben; wolle sie ihn bestimmter erfassen, wie dies die moderne Instrumentalmusik unter dem Vorgang Beethoven's thue, so komme sie mit sich selber in Conflict und müsse nothwendig über sich hinausgehen — „die geschichtlich nothwendige Entwickelung der Musik des Geistes, wie wir die Beethoven'sche Schule nennen können, ist ihr Uebertritt zur Poesie" — die Musik mit Text muß also ergänzend hinzutreten, und ihr wird vorzugsweise die zweite Seite obiger Aufgabe, die Darstellung des objectiven Inhalts zufallen. — Das Verhältniß, welches hier zwischen Instrumental- und Vocalmusik besteht, ist — soviel leuchtet ein — nicht wie bei Vischer, ein unendlich streitendes, sondern zur vollständigsten Einigung prädestinirtes, denn nur durch ihre Einigung wird die Aufgabe der Musik in ihrem ganzen Umfange gelöst.

(Schluß folgt.)

Die zweckmäßigste Einrichtung von Chorstimmen.

Einleitung

für die Chorstimmen zu Joh. Sebastian Bach's hoher Messe in H moll,

von

Carl Riedel.

Vorbemerkung der Redaction.

Bei unserm Bericht über die erste, in Leipzig überhaupt stattgefundene Aufführung der hohen Messe in H moll von J. S. Bach, welche am 10. April d. J. durch den Riedel'schen Verein in der Thomaskirche veranstaltet wurde, bemerkten wir, daß hierbei auch die vom Musik-Dir. Carl Riedel herausgegebenen, im Verlag von C. F. Kahnt erschienenen Stimmen zum erstenmale benutzt wurden. Wir versprachen zugleich die vom Herausgeber verfaßte Einleitung — welche über die Erfordernisse des Chorgesangs und Einrichtung der Chorstimmen Neues und Treffliches enthielt — demnächst zum Abdruck zu bringen.

Der gegenwärtige Moment, wo während der Leipziger Tonkünstler-Versammlung (am 3. Juni) eine zweite Aufführung derselben Bach'schen Messe durch denselben Verein stattfinden soll, scheint uns der geeignetste, um unser Vorhaben in Ausführung zu bringen. Wir geben im Folgenden diese Einleitung unverändert so, wie sie Musik-Dir. Riedel als erläuterndes Vorwort zu seiner Ausgabe der Bach'schen Chorstimmen verfaßte. Die praktische Vorzüglichkeit dieser nach seinem Princip eingerichteten Stimmen hat sich nicht nur während der Proben zu beiden Leipziger Aufführungen schon hinlänglich bewährt, sondern ist auch durch Directoren auswärtiger Gesangvereine bereits auf das rühmendste anerkannt worden. Die Einleitung verräth in jedem Paragraph den einsichtsvollen, denkenden und erfahrenen Dirigenten; sie ist in ihrer einfachen, durchaus klaren und prägnanten Fassung ganz geeignet, die angewendeten fundamentalen Grundsätze in das rechte Licht zu stellen, welche (selbstverständlich) nicht nur auf dieses eine Werk, sondern auf jedes Chorwerk angewendet werden können und sollten. — Wir glauben mithin durch deren separate Veröffentlichung uns den Dank aller Chordirigenten zu erwerben, indem wir nicht zweifeln, daß die Riedel'schen Principien eine willkommene Anregung zur praktischen Annahme vonseiten anderer Dirigenten geben, und somit hoffentlich recht bald weiteste Verbreitung finden werden. D. Red.

I.

Der Zweck dieser Chorstimmen ist, den Sänger genau zu unterrichten, wie er sich in jedem einzelnen Tacte, dem ganzen Chore gegenüber zu verhalten hat, ohne daß der Dirigent Gefahr zu laufen braucht, seine Bemerkungen unzählige Male vergessen zu sehen. Es wird hierbei angenommen, daß die meisten Sänger nur gewisse (dem Dirigenten wolbekannte) musikalische Vorkenntnisse besitzen und daß ihnen deßhalb einige in den Stimmen enthaltene Fingerzeige nicht ohne Nutzen sein werden.

II.

Wer die Chorstimmen genau so zu haben wünscht, wie sie in der Bach'schen Partitur stehen, halte sich nur an die Noten, den lateinischen Text und diejenigen piano und forte, welche völlig ausgeschrieben sind. Nur das ist noch zu beachten, daß in Nr. 3, 6, 12, 16 und 25 die Noten in der Partitur in doppelt so großem Tacte geschrieben sind. Da diese Schreibweise auf das Tempo keinen Einfluß hat, den meisten Sängern aber unbequem ist, wurde die gewöhnliche Notation vorgezogen, wie übrigens in jeder Stimme bei jedem betreffenden Chore bemerkt steht.

III.

1) Die numerirten Tacte. Auf den großen Nutzen der durchlaufenden Tact-Numerirung hat Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst" (dritte Ausgabe,

1851, Pag. 223) mit Nachdruck hingewiesen. Die Zeit, während welcher eifrig studirende Sänger versammelt sind, ist zu kostbar, als daß sie mit langwierigem Aufsuchen einzelner Stellen verschwendet werden dürfte. Selbst wenn die Meisten im Aufsuchen Geschicklichkeit besäßen, können doch einzelne Ungeübte durch Verzählen den ganzen Chor leicht in Verwirrung bringen. Man kann wohl behaupten, daß durch numerirte Tacte der vierte Theil der Uebungszeit für das Singen erspart wird.

2) Die zahlreichen Stichnoten sollen dem Sänger das Verhältniß des einzusetzenden Tones zu dem vorher — von einer anderen Stimme oder vom Orchester aus — gehörten Tone klar machen und ihm in dieser Beziehung gleichsam die Partitur ersetzen. Sie sind hier sorgfältig so ausgewählt, daß sie das Treffen möglichst erleichtern.

— [Bei solchen Simmen, wo Stichnoten fehlen oder nur spärlich vorhanden sind, müssen die Sänger entweder die absolute Höhe jedes Tones ohne Hilfsmittel angeben können — was doch höchst selten der Fall ist — oder ihren Part nach dem Gehör mechanisch einlernen — ein ungemein zeitraubendes und unsicheres Verfahren, welches den Sängern wenig Fortschritte im selbständigen Chorsingen machen läßt.] —

3) Die kleinen über den Noten hin und wieder angebrachten Querstriche sollen die Aufmerksamkeit auf diejenigen Töne hinlenken, deren Intonation schwierig ist und welche deßhalb besonders scharf in der Tonhöhe zu nehmen sind.

4) Der lateinische Text stimmt mit dem der Partitur überein. Der deutsche lehnt sich im Ganzen an die herkömmliche Uebersetzung an. Aenderungen sind nur aus Rücksicht auf Sangbarkeit und musikalischen Ausdruck vorgenommen worden. Wo lateinisch gesungen wird, mag der deutsche Text dazu dienen, dem Sänger das Verständniß des Gesungenen zu geben. Wo die lateinischen und deutschen Worte den Silben nach nicht zusammen fallen, beziehen sich die nach oben gestrichenen Noten und die darüber stehenden Bogen auf das Lateinische, die nach unten gestrichenen ꝛc. auf das Deutsche.

— [Was die Benutzung des lateinischen oder deutschen Textes beim Singen betrifft, so ist nicht zu bestreiten, daß Latein sich weit bequemer und schärfer aussprechen läßt, auch sinnlichen Wohlklang voraus hat, (obgleich die deutsche Sprache viele Worte besitzt, welche die entsprechenden lateinischen an Klangschönheit übertreffen). Für Sänger und Hörer, die lateinisch verstehen und lateinisch zu fühlen vermögen, ist demnach diese Sprache unbedingt vorzuziehen. Diese Sänger und Hörer aber bilden in Deutschland den bei weitem kleinsten Theil des Publicums. Den meisten ist Latein eine todte Sprache und für sie würde es völlig gleichgiltig sein, wenn man z. B. statt des Meßtextes andere lateinische Worte unterlegen wollte, die zwar äußerlich ebenso bequem wären, zum Geiste der Musik aber nicht im mindesten paßten. — Eine auf dem Programm beigefügte deutsche Uebersetzung hilft nur wenig, auch wenn sie sich streng anschließt, da der Sinn der einzelnen Worte und Sätze dennoch meist unklar bleibt und die Musik vorbeirauscht, ehe die Bedeutung des betreffenden Textes erfaßt ist. Das deutsche Wort aber wirkt auf Deutsche unmittelbar und weckt die Empfindung sofort, so daß der Sänger mit Verständniß und innerem Antheil singen und der Hörer ungestört dem Gange der Musik selbst folgen kann. — Wenn dennoch deutsche Sänger und Hörer, denen die Kenntniß des Lateinischen abgeht, diese Sprache beim Singen vorziehen, so liegt der Grund einmal in der schon erwähnten größeren Bequemlichkeit des Aussprechens, dann in der leider eingerissenen Gedankenlosigkeit, welche so Viele dem Gesange entgegenzubringen pflegen. Ihnen kann Chorgesang nichts anderes sein, als vocalisirte Instrumentalmusik.]

5) Die Phrasirungs-Striche. In welcher Weise die zu singenden Worte zusammenzufassen und zu trennen sind, zeigen nicht immer die Interpunctionen an und soll hier durch die Phrasirungsstriche den Sängern deutlich gemacht werden. Der Punct über der letzten Note dieser einzelnen Phrasen bedeutet nicht etwa, daß diese Note gewaltsam abgestoßen werden, sondern nur leicht losgelassen werden soll, um für die folgende Phrase Athem zu holen und die nächste Note rechtzeitig einsetzen zu können. Jeder Dirigent wird wissen, wie wohlthuend und einheitlich dieses genaue Zusammen-Einsetzen und Loslassen wirkt und welche Klarheit es dem Gesange verleiht.

6) Die im Laufe einer Phrase über den Noten stehenden Puncte beziehen sich nur auf präcises und leichtes Aussprechen der darunter befindlichen Silben und bezwecken durchaus keinen Staccato-Effect.

7) Die Accente. Die Tactstriche dienen bekanntlich dazu, dem Sänger das Zeitverhältniß der verschiedenen Noten zu einander übersichtlich zu machen. Wollte man aber die Betonung beim Singen nur nach „guten" und „schlechten" Tacttheilen einrichten, so würde man — namentlich beim polyphonen Satze — ein sehr steifes und unkünstlerisches Resultat erzielen. (Die Chorstimmen des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten bekanntlich gar keine Tactstriche.) Der Accent hängt ab: a) von der Schwere der Noten; b) von ihrer Stellung zu den sie umgebenden Noten; c) von ihrer harmonischen Bedeutung; d) von der natürlichen Betonung der Wortsilben. Hierauf beziehen sich die vorgeschriebenen Accente. — Es ist eine bekannte Regel, daß Dissonanzen betont werden müssen. Wo nun liegenbleibende Noten mit hinzutretenden Dissonanzen bilden, ist die festzuhaltende (und zu betonende) Note mit einem

Anschwellungszeichen (⟶) und am Puncte der Dissonanz mit einem kleinen Accent (> oder Λ) versehen. Diese Zeichen haben demnach nicht den Zweck, „Vortragswirkungen" zu erzielen, sondern nur die Reinheit des Chorgesanges zu sichern.

8) Was endlich die eigentlichen Vortragszeichen p oder f, cresc., decr., Anschwellungszeichen, Vortragsbetonungen ꝛc. betrifft, so wird eine gesunde Auffassung bei allen denkenden Musikern ein ziemlich gleiches Resultat ergeben. Eigentliche Vortragschöre enthält das Werk nur wenige: Nr. 1, 8, 15 und 16, in zweiter Reihe stehen 3, 4, 6 und 25. Klares Hervortreten der Themas, der Stimmeneinsätze, Reinheit und gesunder Ton ist die Hauptsache.

9) Die Stimmenunterstützungen. Um die Themas überall deutlich heraustreten zu lassen, ist die Einrichtung getroffen, an bezüglichen Stellen die eine Chorstimme durch einen Theil der andern unterstützen zu lassen. Die Einsätze des zweitens Soprans z. B. gehen häufig verloren, wenn das Thema tief liegt und die andern vier Stimmen bereits in Thätigkeit sind. Einige zugesetzte Altstimmen lassen das Thema sofort klar sich abheben. Bach hatte bei Besetzung der hohen Stimmen vorzüglich Knaben im Auge, deren tiefe Töne kräftiger sind als die der Frauen. Da überall genau angegeben ist, wo die Unterstützung der Stimmen eintritt, ist es leicht, dieselbe unbeachtet zu lassen, wenn man sich ihrer nicht bedienen will. Nicht in jedem Chore kann gleichmäßiges Stimmenverhältniß hergestellt werden, besonders wo es sich — wie in vorliegendem Falle — um fortwährende Theilung des Soprans handelt. Durch die ebenerwähnte Stimmenunterstützung liegt es in der Hand des Dirigenten, an vielen Stellen ein etwaiges Mißverhältniß auszugleichen.

Möge die Einrichtung dieser Chorstimmen dazu dienen, das Studium dieses herrlichen, aber außerordentlich schwierigen Werkes den Gesangvereinen zu erleichtern und so zur Verbreitung von Bach's hoher Messe Einiges beizutragen.

Instructives.

Für Blasinstrumente.

H. Sußmann, Neue theoretisch-praktische Trompeten-Schule. Mit Anhang sämmtlicher bei der königl. preuß. Cavallerie gebräuchlichen Instrumente. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Es ist bekanntlich kein Mangel an Schulen und überhaupt an instructiven Werken für alle Instrumente, die vorzugsweise zu Solovorträgen benutzt werden, sowie für die Mehrzahl der Tonwerkzeuge, die im Orchester der älteren Meister die Hauptstimmen fast ausschließlich vertraten. Der immer mehr und mehr vervollkommnete Mechanismus eines Theils der früher nur eine untergeordnete Stelle spielenden und gewissermaßen nur tolerirten Instrumente, die somit vorgeschrittene Virtuosität der Ausführenden haben aber in neuerer und neuester Zeit eine dem künstlerischen Bedürfniß der Gegenwart entsprechende Erweiterung des Orchesters herbeigeführt, und manches dieser Instrumente hat daher in Folge der glücklichen Ausbeutung seitens erster Componisten der Neuzeit jetzt das volle Bürgerrecht im Orchester erlangt.

Für diese neuen oder vervollkommneten Tonwerkzeuge fehlt es aber bis jetzt noch sehr an systematisch geordneten, und auf ihr Wesen und ihren Mechanismus eingehenden Lehrbüchern. Die ausübenden Musiker lernen ihren Gebrauch auf rein praktischem Wege und müssen, sich eigene Erfahrungen zu Nutze machend, nach und nach und mit großer Mühe die vollständige Herrschaft über das Instrument sich aneignen, falls ein solcher Musiker nicht zufällig das Glück hat, einen Lehrmeister zu finden, der selbst den mühsamen Weg mit offenen Augen gegangen ist. Die Componisten, welche die neuen Instrumente anwenden, lernen sie durch vieles Hören und durch die Lehrbücher über Orchestration kennen; letztere können sich aber selbstverständlich nicht vollständig eingehend mit dem Mechanismus jedes einzelnen Instruments befassen.

Die Trompete ist in der neueren Musik eines der wichtigsten Tonwerkzeuge geworden. Sie war als einfaches Naturinstrument von Beethoven, C. M. v. Weber, Rossini u. A. bereits zu größtmöglicher Bedeutung erhoben worden, ein weites Feld eröffnete sich aber für ihre Behandlung durch die Erfindung der Ventile. Die Trompete ist dadurch zu einem ganz anderen Instrumente geworden, als sie früher war, d. h. sie hat durch mehr als zwei Octaven alle Töne der chromatischen Scala erhalten und ist einer reicheren Nuancirung fähig geworden, ohne jedoch im Wesentlichen etwas von ihrem Grundcharakter einzubüßen. Dennoch haben wir trotz der Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit dieses Instruments, noch keine seiner jetzigen Bedeutung angemessene Schule desselben gehabt. Mit dem in jeder Beziehung vortrefflichen Werke von Sußmann wird diese Lücke endlich ausgefüllt. Der Verfasser hat in seiner Trompetenschule die Resultate einer langjährigen Praxis und eigenen gründlichen Nachdenkens niedergelegt und das vorhandene Material systematisch geordnet. Sein Werk ist von hohem Werth sowol für den Lehrer und den Lernenden, als auch für Componisten, denn auch diese werden in demselben manchen guten Wink finden.

Das Ganze zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, deren erste, sich nur auf die Naturtrompete beziehende, von der Haltung des Körpers und des Instruments,

vom Ansatz, vom Zungenschlag (eine Sache, über die viele Trompeter bis jetzt immer noch im Unklaren waren) und von der Anwendung der Zunge handelt. Die zweite Abtheilung ist der Betrachtung der Ventiltrompete gewidmet, und spricht von der Beschaffenheit dieses vervollkommneten Instruments, von dessen Haltung und vom Vortrage — letzteres ein ganz besonders zu beherzigendes Capitel. In einem Anhange giebt der Verfasser eine höchst dankenswerthe Uebersicht und Beleuchtung der außer der Trompete bei der preußischen Cavallerie gebräuchlichen Instrumente: Cornet à piston, Tenorhorn, Tenor- und Baßtuba. Auch dieser Anhang wird angehenden Componisten von großem Nutzen sein, umsomehr, als Cornet à piston und Baßtuba auch im Orchester Anwendung finden.

Dem klar und eindringlich geschriebenen theoretischen Theile des Werkes folgen zahlreiche Uebungsstücke. Für die Naturtrompete hat der Verfasser sämmtliche bei der preußischen Cavallerie gebräuchlichen Signale benutzt. Er hätte auch in musikalischer Beziehung keinen glücklicheren Griff thun können, denn es ist anerkannt, daß die Feldsignale der preußischen Armee überhaupt die geschmackvollsten und dabei zweckentsprechendsten sind, wie bei ihnen das Instrument in allen feinen Tönen möglichst benutzt ist. Im Uebrigen gewähren diese Uebungen dem Musiker, der bei der Cavallerie Dienste nehmen will, den großen Vortheil, daß er auf leichte Art das, was zu seinem Beruf in dieser Beziehung gehört, schnell kennen lernt. Ebenso zweckmäßig sind die Uebungen des Zungenschlags, die für die Ventiltrompete und für die übrigen Instrumente der Cavalleriemusik. Das Einzige, was wir in dieser Schule vermißten, ist eine wenn auch nur kurze Abhandlung über die verschiedenen Stimmungen des Instruments und deren Charaktere, namentlich aber auch über die für die Ventiltrompete geeignetsten. Das nachzutragen bleibt nun Sache des Lehrers. — Wir verfehlen nicht, dieses vortreffliche Werk, für das die Verlagshandlung bei sehr schöner Ausstattung einen billigen Preis gestellt hat, auf das angelegentlichste zu empfehlen, denn es ist mit ihm, wie schon oben bemerkt, eine bereits sehr fühlbar gewordene Lücke ausgefüllt worden.

Ferd. Gleich.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 28. Mai fand im Saale des Gewandhauses die zweite diesjährige Hauptprüfung des Conservatoriums der Musik, wie immer vor einem sehr zahlreichen Auditorium statt, unter welchem diesmal Franz Liszt sich befand und den Vorträgen mit sichtlicher Theilnahme und Anerkennung folgte. Als Fortsetzung und Ergänzung zur ersten Prüfung beschränkte sich diese auf die Vorträge von Kammermusik, Solo- und Chorgesang; das Programm war ein durchgängig recht gut gewähltes. — Den Anfang machten die HH. Heinrich Budewitz aus Mitau, Ludwig Albrecht aus Gatschina bei Petersburg und Friedrich Hilpert aus Nürnberg, im Vortrag des Henselt'schen A moll-Trio (Op. 24) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Das im Verhältniß zu seiner Schwierigkeit nicht eben dankbare Stück wurde zwar sehr correct, aber noch nicht frei genug vorgetragen, um entsprechend wirken zu können; namentlich ließ die Cellopartie in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig, die Befangenheit des Spielers beeinträchtigte auch den Ton. — Einen belebenderen und erwärmenderen Eindruck machte der Vortrag der C dur-Phantasie von Franz Schubert (Op. 159. Nachlaß) für Pianoforte und Violine durch Frl. Franziska Albrecht aus Gatschina und Hrn. Simon Jacobsohn aus Mitau. Das reizende Stück; mit eingehender Empfindung und sicherer Technik graziös gespielt, sprach sehr an; die Vortragenden wurden gerufen. — Weniger wollten die zwei italienischen Duette von Weber (Op. 30) gefallen, welche Frl. Marie Büschgens aus Crefeld und Frl. Johanna v. Baernewyk aus Pyrmont sangen; doch bezog sich dies mehr auf die Compositionen, als auf deren lobenswerthe Ausführung, in welcher beide Sängerinnen ihre treffliche Gesangsmethode und glückliche Stimmbegabung aufs neue bewährten. Frl. v. Baernewyk ist in ihrer Ausbildung schon weiter vorgeschritten, besitzt überdies schöne Mittel und trägt deshalb freier und wirksamer vor, doch verdient auch Frl. Büschgens aufmunternde Anerkennung; beide Damen lassen für ihre Zukunft das Beste hoffen. — Den Schluß des ersten Theiles bildete C. M. v. Weber's große C dur-Sonate (Op. 24), in welcher Hr. Francis Barnett aus London seine hervorragende Begabung, besonders nach der technischen Seite, an den Tag legte. Wir waren über die Wahl dieses selten gehörten Werkes sehr erfreut; das Publicum ehrte Hrn. Barnett nach dem letzten, mit Sicherheit und Brillanz ausgeführten Satz durch Hervorruf. — Den Anfang des zweiten Theiles bildete das schöne A dur-Quartett Op. 13 (über das Lied: „Ist es wahr?") von Mendelssohn, welches die HH. Fr. Hegar aus Basel, L. Albrecht, S. Jacobsohn und F. Hilpert mit eingehendem Verständniß, reinem und sicherem Zusammenspiel vortrefflich zur Geltung brachten. Sie wurden nach Verdienst gerufen. — Hierauf folgten die „Contraste", Phantasie für zwei Pianoforte zu acht Händen von J. Moscheles (Op. 115) vorgetragen von Frl. Diana Ashton aus Durham, Frl. Helene Jensch aus Münster und der HH. Arthur Sullivan aus London und Bernhard van der Eyken aus Harlem. Das Zusammenspiel war sehr lobenswerth und zeigte die technische wie musikalische Ausbildung der Vortragenden in vortheilhaftem Licht. — Die interessanteste und gelungenste Leistung des Abends war das Capriccio für drei Violinen ohne Begleitung von V. Hermann (neu), welches die HH. S. Jacobsohn, F. Hegar und L. Albrecht ganz vorzüglich spielten, und hierdurch der ausgezeichneten Geigenschule des Conservatoriums alle Ehre machten. Das Werk selbst ist musikalisch ebenso dankbar, als fein und nobel gedacht, ein Concertstück im besten Sinne des Wortes; sein kecker, frischer Humor veranlaßte denn auch das Publicum zu lebhaftester Anerkennung und stürmischem Hervorruf, welcher nicht minder dem brillanten Vortrag als der Composition galt. — Weniger sprachen die zwei vierstimmigen Lieder für Soli und Chor an,

welche von Hrn. Oskar Bolck aus Hohenstein in Ostpreußen componirt waren und von den Damen v. Baernewyk und Büschgens, den HH. Alexander Drechsler aus Halle und Heinrich Goetze aus Wartha in Schlesien, sowie vom Chor der vereinigten Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums zum Schluß vorgetragen wurden. Die Compositionen erwiesen sich noch als zu unselbständig, zu sehr an Mendelssohn's Vorbilder sich anlehnend; die Ausführung war tadellos und legte das beste Zeugniß von der trefflichen Chorgesangschule des Conservatoriums ab.

Weimar. Am 25. Mai kam die einactige Oper „Georg Neumark und die Gambe", Text von Ernst Pasqué, Musik von Julius Rietz, zur ersten Aufführung. Die Besetzung war vortrefflich. Georg Neumark — Hr. v. Milde; Marie Wernerin — Frau v. Milde; Jobs, Seifensieder — Hr. Knopp; Wilhelm IV., Herzog zu Sachsen-Weimar — Hr. Pasqué. Der Componist dirigirte selbst; von Leipzig waren dazu, in Gesellschaft Liszt's, die HH. Concert-M. David, Prof. Moscheles, Prof. Götze und H. v. Bronsard gekommen. Die Oper hat im Allgemeinen gefallen. Am ansprechendsten und wirksamsten sind die Nummern 2 (Scene und Arie der Frau v. Milde) und 4 (Melodram, Lied und Traum des Hrn. v. Milde); der bekannte Choral Georg Neumark's: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", bildet den effectvollen und dankbaren Schluß der Oper. Zum Gambenspiel G. Neumark's (welches Coßmann vortrefflich repräsentirte) war von der großherzogl. Hofbibliothek eine sehr schöne, prachtvoll mit Elfenbein ausgelegte Gambe aus der Mitte des 17. Jahrhunderts geliehen worden. Von den lebenden Bildern während Neumark's Traum machte das zweite — die alte Wilhelmsburg zu Weimar — vielen Effect. Die Hauptdarsteller und der Componist wurden gerufen.

Lenzburg (Schweiz). Das erste diesjährige Concert am 27. Febr. führte uns, unter der Leitung des Musik-Dir. Rabe, im zweiten Theile die „Hermannschlacht" von Mangold wiederholt mit gesteigertem Beifall vor. Der erste Theil bestand aus der Gluck'schen Iphigenien-Ouverture (leider noch ohne den so wirksamen Wagner-Schluß); F-Quartett, Nr. 1 von Beethoven und Variationen für Piano und Orchester von Pixis. Das zweite Concert am 3. April beschäftigte zum erstenmale den gemischten Gesangverein nicht; die reine Instrumentalmusik trat in den Vordergrund: Lodoiska-Ouverture von Cherubini; D moll-Concert für Piano und Orchester von Mozart; F dur-Ouverture (dem Leipziger Gewandhausorchester gewidmet) von Kalliwoda; zum Schluß D dur-Symphonie (mit der D moll-Einleitung) von Haydn; zwischen beiden Theilen das dritte Quartett von Beethoven in D. Gesungen wurde Sapho von Berger; Terzett in F aus „Fidelio" von Beethoven; zwei Duette von Marschner. Der Männnergesangverein sang das „Kirchlein" von Becker und „Matrosenchor" von Richard Wagner. — Kurz darauf brachte der Orchesterverein seinem nun abgetretenen Präsidenten, Herrn Gerichtspräsidenten Eduard Rohr, der das hiesige Kunstleben mit unermüdlichem Eifer nach allen Richtungen hin seit 20 Jahren so kunstsinnig pflegte und förderte, unter allgemeiner Theilnahme bei Fackelschein eine Serenade. — Zur Hebung der Charfreitagsfeier sang der Gesangverein Chöre von Mendelssohn (aus „Elias") und von Hauptmann. Zur Händelfeier wurde am 24. April „Messias" in ausgewählten Chören und Arien in der Kirche aufgeführt. Am 22. Mai fand noch im Theater ein mit vielem Beifalle aufgenommenes Concert des Männergesangvereines mit Solovorträgen untermischt, statt, dabei auf Verlangen Wiederholung des Wagner'schen Matrosenchors. Vorbereitet wird zur Aufführung im Juli Mendelssohn's „Lobgesang". — Ein erfreuliches Zeichen war in diesem Winter der größere Eifer für Kammermusik; möchte dieser immer mehr und mehr wachsen und zur Veredelung und Belebung des hiesigen Kunsttreibens das Seine beitragen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im Stadttheater zu Leipzig gastirten in voriger Woche im Ballet Frl. Maria Taglioni und Hr. Carl Müller vom Hoftheater zu Berlin; in Oper und Singspiel Frl. Frida v. Schütz, vom Hoftheater zu Dresden, als Soubrette. — Zur Vermählungsfeier des Prinzen Georg zu Sachsen mit Donna Maria Anna, Infantin von Portugal, wurde am 28. Mai bei festlich decorirtem Hause im Leipziger Stadttheater ein Festspiel mit Musik: „Der Lorberbaum vom Tajo", aufgeführt, welchem die Jubel-Ouverture von Weber vorausging, und Boieldieu's „Johann von Paris" folgte. Hr. Young gastirte als Johann, Frl. Frida v. Schütz als Page.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Concert zu Florenz kam Wagner's Ouverture zu „Rienzi" zur Aufführung.

Am 25. Mai gab Hr. Musik-Dir. Flügel zu Neuwied sein Abschiedsconcert. Das trefflich gewählte Programm enthielt: Pianoforte-Sonate (Nr. 3, B dur, Mendelssohn zugeeignet) von Gustav Flügel, gespielt vom Componisten. Lieder von Fr. Schubert, gesungen von Frl. Nanny Becker aus Coblenz. Violinconcert von Rode, vorgetragen von einem Dilettanten. Chor aus der „Schöpfung", gesungen vom Flügel'schen Gesangverein. Lieder von Gustav Flügel, gesungen von Frl. Nanny Becker. Sonate von Beethoven, gespielt vom Concertgeber. Baß-Arie aus dem „Freischütz", gesungen von einem Dilettanten. „Bergmannsgruß", Gedicht von M. Döring, componirt von A. F. Anacker, gesungen vom Flügel'schen Gesangverein. — Hr. Musik-Dir. Flügel verläßt bekanntlich Neuwied, um sich als Schloßorganist nach Stettin zu begeben.

Hr. Bärmann jun. in München, Schüler von Liszt, veranstaltete vor kurzem zu Ehren der in München anwesenden Frau Fürstin v. Sayn-Wittgenstein eine Matinée vor eingeladenen Zuhörern, in welcher er mit Hrn. v. Kolb drei symphonische Dichtungen von Liszt: „Orpheus", „Préludes" und „Die Ideale" zur Aufführung brachte. Der Zuhörerkreis war ein sehr gewählter; die ersten Repräsentanten der Kunst und Wissenschaft Münchens waren dabei anwesend.

Neue und neueinstudirte Opern. Für die nächste deutsche Opernsaison in Wien hat man Wagner's „Tannhäuser", Gluck's „Armide", Abert's „Anna von Landskron", Doppler's „Wanda", David's „Herkulanum" und Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploermel" bestimmt. Diese Auswahl ist jedenfalls sehr lobenswerth, da hierdurch die verschiedensten Genres, meist in Novitäten, vertreten werden.

Verdi's „Ernani" ist erst jetzt als Opern-Novität im Hoftheater zu Berlin zur Aufführung gekommen.

Mozart's „Entführung" und Weber's „Abu Hassan" gingen im lyrischen Theater in Paris in Scene. Director Carvalho sucht die deutsche Richtung an seiner Bühne so consequent als möglich zu vertreten.

Eine neue einactige Oper von Härtel (Mitglied der Hofcapelle) in Schwerin: „Die Hirtin von Piemont", wurde dort beifällig aufgenommen.

Musikalische Novitäten. Von Franz Liszt erschien soeben ein neues Werk: „Präludium und Fuge über das Thema B. A. C. H." bei de Vletter in Rotterdam. Es wurde bereits im Manuscript von Winterberger u. A. öffentlich gespielt, zuerst in einem Orgelconcert des Musik-Dir. Engel in Merseburg.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der königl. Musik-Dir. Siegert in Breslau hat den rothen Adlerorden vierter Classe erhalten.

Concert-M. W. Langhans aus Düsseldorf ist Concertmeister im Hoftheater zu Cassel geworden.

Intelligenz-Blatt.

Liszt, Fr., Pater Noster, qnattuor vocum ad aequales (II T. T. et II B. B.) Concinente organo secundum rituale S. S. ecclesiae Romana. — Ave Maria, quattuor vocum concinente organo. Partitur. 15Ngr. Stimmen. 10 Ngr.

———, Grosses Concert-Solo. E moll. 1 Thlr. 15 Ngr.

———, Consolations. 1 Thlr. 15. Ngr.

———, Etudes d'exécution transcendante. Seule édition authentique, revue par l'auteur. Cah. I. et II. à 2 Thlr. 15 Ngr.

———, Concert-Paraphrase über Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Illustrations du Prophéte de G. Meyerbeer:
Nr. 1. Prière Hymne triomphale. Marche du sacre. 1 Thlr. 10 Ngr.
„ 2. Les Patineurs. 1 Thlr. 10 Ngr.
„ 3. Pastorale. Appel aux armes. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Zwei Stücke aus R. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin:
Nr. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg. 20 Ngr.
„ 2. Elsa's Brautzug zum Münster. 10 Ngr.

———, Sonate H dur. 1 Thlr. 15 Ngr.

———, Aus Richard Wagner's Lohengrin.
Nr. 1. Festspiel und Brautlied. 1 Thlr.
„ 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa. 15 Ngr.

ROBERT FRANZ.

Op. 33. Sechs Lieder von *Goethe* für eine Singst. mit Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 32. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. $1^2/_3$ Thlr.
Op. 13. Nr. 3. Ein Friedhof. 5 Ngr.
Op. 13. Nr. 4. Rosmarin. 5 Ngr.
Op. 10. Nr. 3. „Mutter, o sing' mich zur Ruh'." 5 Ngr.
Op. 10. Nr. 5. „Und die Rosen, die prangen." 5 Ngr.
Op. 6. Nr. 4. Die Liebe hat gelogen! 5 Ngr.
Op. 1. Nr. 10. Schlummerlied. 10 Ngr.

Hinrichs, F., Op. 1. Sechs Lieder aus dem Quickborn von *Klaus Groth* nach der Uebertragung von *A. v. Winterfeld*. $22^1/_2$ Ngr.

Sämmtlich für eine Singstimme mit Pianoforte.

Verlag von **F. Whistling** in *Leipzig*.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Toccata und Fuge (in D moll) für Orgel, eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von *Carl Plato*. 25 Ngr.

Beethoven, L. van, Scene und Arie: „Ah! perfido, spergiuro", für Sopran mit Orchester, Op. 65, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von *C. Geissler*. 25 Ngr.

Händel, G. F., 5 Fugen aus den Clavier-Suiten, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von *Carl Ferdinand Pohl*. 1 Thlr.

Kalliwoda, J. W., Zwei Fest-Märsche für Pianoforte zu vier Händen. Op. 227. Nr. 1 (15 Ngr.) Nr. 2 (20 Ngr.) 1 Thlr. 5. Ngr.

Loeschhorn, A., Zwölf vierhändige Clavierstücke (zum Unterricht für Anfänger.) Eine Reihe melodiöser und charakteristischer Tonbilder in fortschreitender Ordnung und mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 51 (in 3 Heften.) Heft 2 (25 Ngr.) Heft 3 (1 Thlr.) 1 Thlr. 25 Ngr.

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* ist erschienen:

Rubinstein, A., Op. 40. Symphonie Nr. 1 (F dur) für Orchester. Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.

———, —— Stimmen. 6 Thlr. 10 Ngr.

———, —— Clavierauszug zu 4 Händen von A Horn. 2 Thlr. 15 Ngr.

Soeben erschien:

Fantaisie

über Themen aus der Oper

Diana von Solange,

für das

Pianoforte

von

ALFRED JAELL.

Op. 90. Preis 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. Kahnt.**

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 24. Den 10. Juni 1859.

Inhalt: Zur Anbahnung einer Verständigung. — Das Musikalisch-Schöne (Schluß). — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Zur Anbahnung einer Verständigung.

Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*)

von

Franz Brendel.

Hochgeehrte Versammlung!

Ein bedeutsamer Abschnitt in der Geschichte der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat die erste äußere Veranlassung gegeben zu dieser Versammlung: das 25jährige Jubiläum ihrer Gründung. Sie sind gekommen, um dasselbe gemeinschaftlich mit uns festlich zu begehen.

Indem ich so der zunächst Betheiligte bin und die Veranstaltung des Festes von mir ausging, liegt mir auch die Verpflichtung ob, Plan und Absicht desselben Ihnen darzulegen. Es ist meine Aufgabe, die innere Bedeutung des äußeren Vorganges zu entwickeln und nachzuweisen, auf welche Weise ich die Versammlung als förderlich, als zum Eingreifen in die musikalischen Verhältnisse der Gegenwart geeignet betrachte.

Bevor ich mich jedoch zu diesem meinem Hauptgegenstand wende, erscheint es als meine erste angenehme Pflicht, Sie auf das herzlichste willkommen zu heißen, mit dem Wunsche, daß es Ihnen bei uns gefallen möge, in der Hoffnung zugleich, daß wir imstande sind, Ihren Erwartungen einigermaßen zu entsprechen, — es ist meine Pflicht, Ihnen zu danken für das Interesse, welches Sie durch Ihr Erscheinen an den Tag gelegt haben, und zwar dies umsomehr, je schwieriger die allgemeinen Verhältnisse sind, die jetzt gerade obwalten und durch die Sie sich demungeachtet nicht abhalten ließen.

Was näher nun die soeben bezeichnete Aufgabe betrifft, so muß dieselbe, wie sie äußerlich gegeben ist durch einen Abschnitt in der Geschichte der Zeitschrift, auch innerlich aus der Entwicklung derselben resultiren, der gegenwärtige Moment muß bezeichnend sein für das Ziel, welches wir uns weiterhin zu stecken haben.

Kaum bedarf es zu diesem Zweck eines ausführlicheren Eingehens auf Früheres. Ich erinnere nur an allgemein Bekanntes, wenn ich Ihre Blicke auf die Stadien lenke, welche die Zeitschrift bis jetzt zurückgelegt hat.

Sie wissen, unter welcher Constellation der Zeitumstände Schumann begann, wie es darauf ankam, die musikalische Kritik zu regeneriren und zugleich einer damals neuen Kunstrichtung Bahn zu brechen. Eine große Erschlaffung war eingetreten, sowol auf dem Gebiet der Production, als auch auf dem der Kritik (in Bezug auf letztere namentlich hier in Leipzig). Was die Production betrifft, so hielt man sich an die Traditionen Mozart's, und der spätere Beethoven mit seinen Consequenzen war noch ein Buch mit sieben Siegeln. Es wurde aus diesem Grunde damals dringend nothwendig, einer auf Beethoven'schem Grunde ruhenden Weiterbildung der Kunst Raum zu gewähren, einer das Geistige zum Ausgangspunct nehmenden Richtung, gegenüber dem Uebergewicht der Sinnlichkeit in der vorausgegangenen Schule. Sie wissen ferner, wie Schumann

*) Wir stellen obigen Vortrag an die Spitze unseres Berichtes, da die Zeit nicht ausreichte, um diesen selbst schon in der laufenden Woche beginnen zu können. Weiteres und Ausführlicheres folgt demnach erst in den nächsten Nummern. Bei dieser Gelegenheit sei auch erwähnt, daß obiger Abdruck nicht überall ganz genau der mündlichen Mittheilung entspricht. Einiges, was hier gedruckt ist, wurde beim mündlichen Vortrag weggelassen, mehreres Andere dagegen, was der Augenblick eingab, hinzugefügt. In der Hauptsache jedoch entspricht das Gedruckte dem Vorgetragenen vollständig. D. Red.

diese Aufgabe gelöst hat. Bezeichnend ist, daß mit ihm die Epoche begann, wo die Künstler selbst ihre Kunst schriftstellerisch zu vertreten unternahmen, in einer Weise, daß dies Regel zu werden anfing, während es früher nur Ausnahme gewesen war. Schumann's Arbeiten auf kritischem Gebiet zeichneten sich durch den tief eindringenden künstlerischen Blick aus, wenn sie auch überwiegend nur auf subjectivem Grunde ruhten, und die momentane Stimmung öfter allzuentscheidend mitwirkte. Natürlich, daß eine solche Wendung nicht ohne Sturm und Drang vor sich gehen konnte, und daß zu Zeiten etwas über die Schnur gehauen wurde. Schumann aber hat das große Verdienst, die neue Epoche der Musik in das Leben eingeführt zu haben.

Indem ich später diese Grundsätze meines Vorgängers zu den meinigen machte, vor allen Dingen die Gegenwart betonte, Förderung unserer Zeit und unserer Kunst verlangte, war ich zugleich bestrebt, zu größerer Bestimmtheit der Auffassung vorzudringen, d. h. die Seite objectiv wissenschaftlicher Erkenntniß herauszuarbeiten. Es wurde nothwendig, was bis dahin nur als zufällig und willkürlich erschienen war, in seinen inneren Zusammenhängen zu begreifen, insbesondere, was Schumann ferner gelegen, die Gegenwart in ihrer inneren Verbindung mit der Vergangenheit zu erfassen, um zu festeren Principien, als bis dahin möglich war, überhaupt erst zu Principien zu gelangen. Nur in dem Technischen der Kunst fühlten und wußten sich früher die Musiker eins. In der ästhetischen Erfassung waltete die äußerste Willkür und das Reich der Ansichten war ein Chaos des Wiedersprechendsten.

In diesem Sinn geschah es daher auch, daß ich vor nun bereits einer langen Reihe von Jahren den ersten Impuls zu einer Tonkünstler-Versammlung gab, die, wie Ihnen bekannt, ebenfalls hier in Leipzig abgehalten wurde. Es liegt die Erinnerung nahe an jenes erste Unternehmen, indem ich Sie gegenwärtig wieder versammelt sehe, und wenn ich eine Vergleichung anstelle zwischen Jetzt und Damals, so ist dies keine blos äußerliche und zufällige. Ein Blick auf das damals Erstrebte im Gegentheil wird uns der Erfassung unserer gegenwärtigen Aufgabe näher bringen.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß jene Versammlung nur geringe Resultate gehabt habe. Allerdings mit Recht, wenn man unmittelbar in das Leben eingreifende im Sinn hat, sofort sichtbare, handgreifliche. Sehr mit Unrecht, wenn es sich um weniger in die Augen springende Folgen handelt. Es kam damals darauf an, dem Verlangen der Musiker nach gegenseitiger Annäherung einen Ausdruck zu geben, Kunst und Künstler aus der Vereinzelung herauszuarbeiten, aus der Zersplitterung in fast ebensoviele Atome, als künstlerische Persönlichkeiten vorhanden waren, mit einem Worte: durch Anschluß der Persönlichkeiten der Gemeinsamkeit der Erkenntniß und des Strebens vorzuarbeiten. Dies wurde in der That auch erreicht, und es wurde der Grund gelegt zu dem, was sich später herausgebildet hat; die Bestrebungen der Zeitschrift sind dadurch wesentlich gefördert und unterstützt worden.

Jetzt wiederholt sich das Frühere. Unterdeß aber haben sich die Verhältnisse im hohen Grade verändert. Die größere Bestimmtheit der Auffassung, welche angebahnt wurde, das Festhalten bestimmter Principien mußte selbstverständlich zu erneuter Sonderung führen, diesmal jedoch nicht zu einem chaotischen Durcheinander, sondern zu selbstbewußter Trennung, zur Herausbildung besonderer Gruppen, und damit endlich zur Parteiung. Die „Neue Zeitschrift für Musik" ist dadurch in eine Parteistellung gekommen, im gewissen Sinne eigentlich gegen ihren Willen: mit Absicht und Bewußtsein zwar, wenn man unter Parteinahme das Festhalten bestimmter Principien dem gestaltlosen Chaos des Meinens gegenüber versteht, wie es bis dahin üblich war; gegen ihren Willen, wenn man Parteinahme mit Ausschließlichkeit und Einseitigkeit verwechselt.

Wie infolge einer solchen Stellung die neueren Parteikämpfe weiter sich entwickelt haben, ist so bekannt, daß ich hier daran nur vorübergehend zu erinnern brauche. Eine ununterbrochene organische Fortbildung aber zeigt sich von damals bis herab auf die Gegenwart. Bevor noch von den neuesten Bestrebungen die Rede war, habe ich, wie Ihnen ein Blick in die früheren Bände der Zeitschrift zeigt, zum Theil schon dieselben Principien aufgestellt, und es war nur die Erfüllung des von mir Erstrebten, als die Meister der jüngsten Zeit auftraten, und durch ihr Kunstschaffen den praktischen Beleg gaben. Hieraus erklärt sich auch, beiläufig erwähnt, der innige Anschluß der Zeitschrift an beide, ein Anschluß, der ein durchaus sachlicher, principieller ist. Von verschiedenen Ausgangspuncten selbständig ausgehend, mußten wir endlich uns begegnen und zusammentreffen. Ich gestehe, daß ich früher oftmals zweifelte und mir die Frage vorlegte, ob ich nicht im Begriff stehe, der Kunst eine ihr nicht gemäße, heterogene Weise zu octroyiren. Das Kunstschaffen der neuesten Meister hat mich aus meinen Zweifeln herausgerissen, und mir den Beweis geliefert, daß ich mich nicht geirrt hatte.

Auf diese Weise demnach sind jene Parteikämpfe der letzten Jahre entstanden, die leider bis zu einem Grade gediehen sind, daß sie — wie ein Gegner vor kurzem einmal bemerkte — in ihrer Erbitterung an den Fanatismus auf religiösem Gebiet in früheren Jahrhunderten unserer Geschichte in der That gemahnen können.

Aengstliche Gemüther haben gefragt, ob solche Parteiungen nothwendig zum Heile der Kunst seien, und dieselben von Anfang an beklagt. Ich beantworte die Frage unbedenklich im entgegengesetzten, im bejahenden Sinne

und sehe in solchem Kampf einen Fortschritt. Es ist nichts Nachhaltiges und Eingreifendes zu erreichen ohne Sturm und Drang, ohne daß die Leidenschaften aufgestachelt werden, und wenn nicht auch Schumann zuzeiten über die Schnur gehauen hätte, so wären wir aus der Lethargie nicht herausgekommen. So aber ist Bedeutendes in der That schon erreicht worden, und wir können darauf als auf eine vollbrachte Thatsache zurückblicken. Eine neue Epoche erhöhten Geisteslebens ist herbeigeführt worden auf dem Gebiet der Tonkunst, eine reiche Literatur von Schriften über die Musik entstanden; die Musiker sind aufgewacht, sind herausgerissen aus der Versunkenheit in ihr allmählich absterbendes subjectives Gefühlsleben, und nun schon fast allgemein dahin gediehen, mit bewußter Einsicht schriftstellerisch ihre Kunst zu vertreten, während sie früher — wie bereits erwähnt — kaum die Feder in die Hand zu nehmen wagten zu kritischer Kundgebung. In den weitesten Kreisen ist dadurch erhöhtes Interesse angeregt worden, auch im Publicum, und diese allgemeine Theilnahme setzt rückwirkend die Musiker wieder in den Stand, unendlich mehr, als sonst möglich war, für ihre Kunst zu thun. Ein Beispiel statt vieler genüge. Wie groß der Unterschied ist zwischen jetzt und früher, wollen Sie daraus entnehmen, daß ich im Anfange meiner Wirksamkeit lange Zeit mich vergeblich bemühte, die Herausgabe einer deutschen Uebersetzung des Ulibischeff'schen Mozart zu veranlassen, ehe es gelang. Jetzt bringt jeder Monat mehr große Werke über Musik, als damals in Jahren der Fall war, und daß dadurch auch nur alle jene großartigen Unternehmungen auf dem Gebiete paktischer Tonkunst möglich geworden sind, liegt auf der Hand.

Freilich konnte das Alles nicht errungen werden, ohne daß nicht auch nachtheilige Folgen sich eingestellt hätten. Der Heftigkeit, mit der gekämpft wird, gedachte ich schon vorhin. Aber es ist nicht blos diese Heftigkeit, die wir zu beklagen haben: grenzenlose Mißverständnisse, Verdrehungen in einem Grade, daß man den ursprünglichen Kern kaum wieder erkennt, haben Raum gewonnen; eine Befangenheit, die nicht hören und sehen will, hat sich eingestellt, eine babylonische Sprachverwirrung, unter deren Einfluß die Parteien sich kaum noch verstehen; Gehässigkeiten ohne Beispiel auf musikalischem Gebiet, Gemeinheiten sogar sind zahlreich ans Licht getreten.

Erwägen wir diese Verhältnisse, so entsteht die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, einzulenken und eine neue Wendung zu vollbringen, nicht an der Zeit, den positiven Gewinn festzuhalten und weiterzubilden und das Beklagenswerthe zu entfernen, mit einem Worte: Schritte zur Versöhnung der Parteien zu thun. Parteistandpuncte sind keine bleibenden, letzten, sondern nur Durchgangsmomente; sie haben ihren großen Nutzen, zugleich aber die Bestimmung, später sich aufzulösen, um einer vermittelnden universelleren Anschauung Platz zu machen.

Ich halte dafür, dieser Moment sei gekommen, und werde von allen Verständigen, Gutgesinnten als wünschenswerth begehrt. Das ist es denn auch, was ich Ihnen vorstellen und wozu ich mir Ihre Mitwirkung erbitten möchte, das ist es, was ich als unsere Aufgabe, als Idee des Festes bezeichne, das ist es zugleich, was nur im beschränkteren Grade durch die Presse, vollständig allein durch eine Versammlung zu erreichen ist. Man kann die Frage aufwerfen, wozu eine solche Versammlung nöthig, da die Vorträge gedruckt werden, und für die Besprechungen die Zeit viel zu kurz ist, als daß ausführlicher eingegangen werden könnte. Die Antwort hierauf ist dieselbe, die denjenigen zu geben ist, die da meinen, Universitätsvorlesungen seien überflüssig, da nur gelehrt werde, was in tausend Büchern bereits zu finden sei. Man kann dies ohne Weiteres zugeben und doch ganz entschieden der Ansicht sein, das jene Vorlesungen durch kein anderes Mittel zu ersetzen sind. So besteht das Wesen unserer Versammlung nicht darin, daß wir in wenigen Stunden zu unmittelbar praktischen, handgreiflichen Resultaten gelangen — dazu brauchten wir viele Tage — es ist die innere Anregung, die unmittelbare Anschauung, die gewonnen wird. Persönliche Annäherung, persönliche Vertrautheit mit allen Verhältnissen und Beziehungen ist die Hauptsache, und es ist ein großer Mangel unserer Gegner, daß sie dies versäumen. Mißverstehen Sie mich ferner nicht so, als ob ich der Meinung wäre, hier vor einer Versammlung Andersdenkender zu sprechen, und mit dieser eine Verständigung einzuleiten hätte. Ich weiß, daß das Gegentheil der Fall ist. Es ist die Uebereinstimmung, die ich bei Ihnen zu finden hoffe, und deßhalb der moralische Einfluß, mit dem Sie solche Grundsätze zu stützen vermögen. Eine Versammlung von Künstlern, wie die gegenwärtige, zusammengesetzt aus Männern sehr verschiedener Ansicht trotz aller Uebereinstimmung in der Hauptsache, muß eine allgemeinere Verständigung zur Folge haben, wenn dieselbe, wie ich hoffe, meine Grundsätze gutheißt. Wie damals, bei jener ersten Zusammenkunft, ist dann die weitere Ausbeutung dessen, wozu hier der Grund gelegt wurde, Sache der Presse, Sache der Zeitschrift. Jetzt aber kommt es darauf an, daß Sie die Wendung, den Fortschritt, den wir hier vollbringen wollen, in Ihren Kreisen weiter verbreiten und Zeugniß ablegen für Ihre Ansichten

Sind wir so weit, sind wir bis auf diesen Punct gekommen, so wird es nothwendig, daß ich mich bestimmter ausspreche, wie ich eine solche Verständigung genommen wissen will, daß ich die Sätze formulire, auf die es ankommt.

Nicht eine sofortige Verschmelzung meine ich, eine

völlige Beseitigung aller Meinungsverschiedenheiten, was eine Unmöglichkeit und zugleich eine Absurdität wäre; nicht also eine Ausgleichung, die nur auf Verwischung und Vermischung der Unterschiede beruht; auch nicht ein Einstellen des Kampfes, wo derselbe durch eine unabweisbare Nothwendigkeit geboten ist: ich will eine Annäherung durch Beseitigung der Mißverständnisse in jenen außerordentlich zahlreichen Fällen, wo die Differenzen wirklich rein nur auf Mißverständnissen beruhen; ich will Annäherung, Verständigung mit verständigen Gegnern dadurch, daß man sich gegenseitig klarer wird, dadurch, daß man sich einigt zum Besten der Kunst in allen jenen ebenfalls sehr zahlreichen Fällen, wo wirklich keine Meinungsverschiedenheit obwalten kann; ich will ferner Beseitigung der ganz nutzlosen Gehässigkeiten in der Presse, Entfernung jener unritterlichen Kämpfe, selbst bei ausgesprochener und nicht zu beseitigender Verschiedenheit der Meinung; ich verlange, daß man ehrlich und mit Anstand streite, wo gestritten werden muß. Dazu bieten wir aufrichtig die Hand, damit die Presse sich herausarbeite aus den Wirren der Gegenwart und einen Schritt vorwärts thue, und wie wir in gewissem Sinne den ersten Impuls zur Bewegung gegeben haben (wenn auch durchaus nicht zu den Feindseligkeiten, die lediglich ein Werk der Gegner sind), so meine ich, sei es passend, daß jetzt von unserer Seite Schritte zur Einigung geschehen. Sollte das indeß nicht gelingen, sollte mein gutes Wort keine gute Statt finden, so bin ich wol hinlänglich vor Ihnen gerechtfertigt, wenn ich jenen Unverbesserlichen gegenüber, die der klarsten und eingänglichsten Belehrung Augen und Ohren verschließen, die nur mit ihren aus der Luft gegriffenen Vorurtheilen sich herumschlagen und diese uns als unsere Meinung aufbürden, die bisher beobachtete Rücksicht aufgebe; wenn wir diesen endlich unnachsichtlich nachweisen, daß ihre Opposition eine haltlose, daß ihre Argumentationen leeres Geschwätz. Nicht Versöhnung um jeden Preis liegt in dem Gesagten, denn nur mit Verständigen ist Verständigung möglich. Auch ist keine äußere Nöthigung irgend einer Art vorhanden, welche uns zu diesem Schritte bestimmen könnte. Wenn es sein müßte, mag der Kampf in der bisherigen Weise fortgehen.

Fürchten wir indeß das Letztere nicht. Die Majorität der Gutgesinnten ist zu groß, als daß nicht jene wenigen Unverbesserlichen bald beseitigt werden könnten.

I. Das Erste, worauf es demnach bei einer Verständigung ankommt, sind jene zahllosen Mißverständnisse, auf deren Beseitigung hinzuarbeiten ist, einfach durch Darlegung des Richtigen. Es muß erkannt werden, daß über viele Dinge gar nicht zu streiten ist, über die man gestritten hat und noch fortwährend streitet, man muß einsehen, daß das ganz eigentlich Verhandlungen um des Kaisers Bart waren. Näher Unterrichtete wissen dies auch schon längst, aber die Gegner mißbrauchen diesen Umstand noch immer, und Mißverständnisse, welche anfangs vielleicht auf ehrlicher Verkennung beruhten, werden jetzt fort und fort immer als bequemes Verdächtigungsmittel ausgebeutet.

Beispielsweise nur erinnere ich im Vorübergehen an einige solcher durchgreifenden Mißverständnisse.

Als **Wagner** auftrat mit seiner Lehre vom Kunstwerk der Zukunft, glaubten viele Sonderkünstler, daß sie sofort todtgeschlagen werden sollten, und hatten darum nichts Eiligeres zu thun, als sich möglichst ihrer Haut zu wehren. Allerdings trat **Wagner** schroff auf und einige seiner Sätze waren offenbar etwas auf die Spitze gestellt. Man hat indeß nicht beachtet, daß in solcher Weise und in diesem Sinne Keiner von uns ganz mit **Wagner** übereinstimmte, daß wir im Gegentheil sehr bald bemüht waren, die Schroffheit zu mildern, die Uebertreibung abzustreifen. Fort und fort aber wurden diese letzteren zum Gegenstand der Angriffe gemacht, ohne daß man die Einschränkung, die sehr bald erfolgte, beachtet hätte. Das ist geschehen bis herab auf die jüngste Zeit, und bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Berlin in diesem Jahre haben die Berliner Blätter noch immer in derselben Weise wieder das alte Gerede zu Markte gebracht, ganz als ob wir im Laufe der Jahre nach mehreren Seiten hin nicht schon um vieles weiter gekommen wären. Man hat sich an die Schale gehalten, ohne den großen Kern in der **Wagner**'schen Lehre herauszufinden.

In den weitesten Kreisen des Publicums ferner, selbst in jenen, wo sonst gar nichts von den Ansichten und Tendenzen der neuen Musikrichtung bekannt geworden ist, hat die von mir gebrauchte Bezeichnung: „überwundener Standpunct", Veranlassung zu Streitigkeiten gegeben, hat dieselbe Angriffe hervorgerufen. Es sind jedoch nur Mißverständnisse gewesen, welche hier zugrunde liegen, und die Confusion der Gegner trägt allein die Schuld, wenn einem einfachen Satz eine Tragweite gegeben wurde, die nicht damit beabsichtigt war. Eine solche Verwirrung folglich muß endlich aufhören, und wer sich aus derselben nicht herausarbeiten kann, dem ist ganz einfach zu sagen, daß er hingehen und sich besser unterrichten möge, bevor er spricht. Allerdings mögen Uebertreibungen, die den Gegnern in dieser Hinsicht scheinbar eine größere Berechtigung verliehen haben, hin und wieder vorgekommen sein. Aber auch hier haben nur Mißverständnisse zugrunde gelegen. Man verwechselte die Ansicht junger Brauseköpfe mit den Principien unserer Partei überhaupt. Ebenso wenig ist es statthaft, in Fällen, wo selbst Gereiftere sich vielleicht abfällig äußern, subjective Ansichten sofort als Ansichten der Schule auszugeben; man hat zwischen nur Individuellem und Allgemeinem zu unterscheiden. Uebertreibungen kommen überall vor, wo Leben und Bewegung ist, und wenn Gegner mit Recht in gewissem

Sinne daran Anstoß nehmen, so wollen dieselben nicht vergessen, daß genau dasselbe zu Mendelssohn's Zeit hier in Leipzig der Fall war, während es doch Niemand eingefallen ist, diesem die Schuld davon aufzubürden.

Gehen wir den Ursachen solcher Mißverständnisse nach, so müssen wir allerdings dafür fast ausschießlich die Gegenpartei verantwortlich machen. Sie hat nicht gemerkt, daß eine neue große Geisteswelt im Anzuge war, und während sie schlief, zur Entfaltung gekommen ist. Plötzlich aufgewacht, sind unsere Gegner jetzt nicht orientirt, haben zu flüchtig, das Eine gar nicht, das Andere nur halb gelesen, und wissen sich darum nicht in die Zeitströmung zu finden. Sie sprechen wie der Blinde von der Farbe, über Dinge, die sie in ihrer Entwicklung gar nicht verfolgt haben, und merken nicht, daß sie stets nur mit ihren eigenen Mißverständnissen sich herumschlagen. Wären jene Absurditäten, welche so häufig vom Rheine aus z. B. uns untergeschoben wurden, wirklich unsere Meinung: ich wäre der Erste, der jenen Gegnern Recht gäbe. Aus diesem Grunde muß ich auch die Nothwendigkeit einer Opposition gegen uns als durchaus zwecklos, unbegründet, verfehlt bezeichnen. Unsere Principien sind so umfassend und stets so objectiv gehalten, daß die angeblich berechtigte Opposition blos das bedauerliche Geschäft hat, sich auf die Schwächen, die jedwedem menschlichen Thun anhaften, zu stützen, das Positive aber, was wir gebracht, zu ignoriren; eine kümmerliche, trostlose Thätigkeit, von der man glauben könnte, daß sie nur unternommen wurde, um etwas Anderes zu sagen und dadurch sich eine Existenz zu schaffen. Man will das Classische aufrecht erhalten, aber man setzt das Classische nicht blos in das wahre Wesen desselben, sondern zugleich in die Mängel, welche demselben eigen sind; man will auch diese aufrecht erhalten, weil man nicht weit genug in seiner Einsicht vorgeschritten ist, um diese als solche zu erkennen, und wenn wir mit Jenen übereinstimmen, daß die alte Zeit bis auf einen gewissen Grad immer die Grundlage und den Ausgangspunct musikalischer Bildung abgeben muß, so irren sie darin, daß sie dieselbe zu ausschließlich auf jene Zeit beschränkt sehen wollen, während sie das unläugbar Gute, welches die Neuzeit brachte, verkennen. Man glaubt, es handle sich um Egoismus und angemaßte Herrschaft, wenn wir im Interesse der Kunst und aus Pflichtgefühl schroff auftreten. Man sucht schlechte Motive auf, weil man aus dem Inneren heraus infolge nicht ausreichender Einsicht die Sache sich nicht erklären kann. Und dabei begegnen wir abermals einer seltsamen Begriffsverwirrung, der Meinung nämlich, selbst den Beruf zu Zionswächtern der Kunst zu haben — in jenen selteneren Fällen natürlich, wo wirklich lautere Motive bestimmend sind —, während man nicht einsieht, oder nicht zugestehen will, daß auch uns ein gleiches Pflichtgefühl leitet, das Streben, die Kunst vor Versumpfung und Verdumpfung zu bewahren, in die sie unabweisbar verfallen würde, wenn Jene Recht behielten.

Doch genug hiervon. Es war nothwendig, einige Belege anzuführen, und dabei habe ich noch gar nicht jener ebenfalls zahlreichen Fälle gedacht, wo man glaubte, dadurch daß man uns entgegentrat, sich selbst poussiren zu können. Oefter auch ist es vorgekommen, daß man sich getäuscht fand in seinen Erwartungen, daß man sich von der Zeitschrift nicht so vertreten fand, als man hoffte, und wir herzlich gern gethan hätten, wenn es möglich gewesen wäre, und darum hinging und Schmähartikel schrieb; oder daß man durch unsere Partei gehoffte Beförderungen nicht fand, und darum ein Gleiches that.

Hier habe ich, wie gesagt, jene Verständigung im Auge, die bei einigem guten Willen sehr leicht möglich ist, sogar ohne irgend welche Concessionen, weder von unserer noch von der gegenüberstehenden Seite, weil es allein darauf ankommt, daß man sich klarer wird.

Wie die Dinge stehen, betone ich zu allermeist die Nothwendigkeit eines persönlichen Austausches der Ansichten, die Nothwendigkeit eigner Anschauung an Ort und Stelle. Gar Mancher neigt sich zur Zeit noch zur Opposition, der schnell überzeugt werden würde, wenn er — wie es eigentlich Pflicht wäre — die eben ausgesprochene Forderung erfüllen wollte.

Allerdings tragen auch wir, trägt die Zeitschrift einige Schuld, und ich bin am wenigsten gemeint, diese bemänteln zu wollen. Sprach ich offen über die Gebrechen der Gegner, so soll nicht minder offen auch diese Seite berührt werden. Ich deutete bereits an, wie vor dem Auftreten Schumann's in der musikalischen Kritik die kläglichste Halbheit und Rücksichtnahme Raum gewonnen hatte. Schumann betrat die Bahn größerer Freisinnigkeit, und gab dadurch den musikalischen Zuständen Leben und Gesundheit wieder. Es war natürlich, daß ich diese Erbschaft ebenfalls aufnahm, nach vielen Seiten hin weiter gehend, und was bei Schumann mehr nur noch zufällig und subjectiv gewesen war, zu dauernder Grundlage erhebend. Schumann hatte noch nicht gewagt, um Ihnen auch dafür ein Beispiel zu geben, die Mitarbeiter der Zeitschrift in dem Blatte selbst zu besprechen. Ich führte dieß sofort ein, und jetzt ist es überall Sitte geworden. Daß auf diesem Wege nicht immer mit aller Strenge das rechte Maß inne gehalten werden konnte, lag in der Natur einer noch nicht abgeschlossenen Entwicklung. Freisinnig, wie ich denke, habe ich nicht immer ängstlich und bedenklich jede vielleicht allzu entschiedene Kundgebung meiner geehrten Mitarbeiter von der Hand gewiesen, und es sind darum wol einzelne Uebergriffe vorgekommen, die besser hätten vermieden werden können. Jetzt habe ich an Einblick in die Verhältnisse gewonnen, und eine lange und reiche Erfahrung liegt vor mir. So weiß ich ge-

nau, was zu thun ist, und wie es gethan werden muß; so ist mein Wahlspruch: Verständigung mit allen Unbefangenen, natürlich ohne Beeinträchtigung der Bestimmtheit; größere Entschiedenheit als bisher aber zugleich gegen Alle, die schlechterdings nicht hören wollen und auch jetzt, nachdem man ihnen die Hand gereicht hat, fortfahren, Verdächtigungen und Unwahrheiten zu verbreiten.

II. Indem wir solchergestalt Mißverständnisse hinwegräumen, treten wir zugleich dem Kerne der Sache selbst näher, werden geführt zu dem Positiven, zu dem, was den Mittelpunct unserer Bestrebungen bildet. Das ist das zweite wichtige Moment, und es kommt darauf an, dies mit voller Bestimmtheit zu erfassen. Natürlich eröffnet sich hier ein weites, fast unübersehbares Feld; ich kann ebensowenig, wie in dem eben Vorausgegangenen, auf Specialitäten eingehen; ich kann nur das Princip feststellen.

Dies ist, um es kurz auszusprechen, dem früheren Naturalismus gegenüber der Rationalismus, dem Instinct gegenüber das Selbstbewußtsein, der sinnlichen Seite gegenüber die geistige, der blos formalen Schönheit gegenüber das Charakteristische. In unserer Zeit kommt es zuerst und wesentlich auf ein denkendes Begreifen der Kunst an. Damit soll die instinctmäßige Seite durchaus nicht ausgeschlossen werden; diese unbewußte Seite ist bleibende Grundlage alles künstlerischen Schaffens. Aber es soll jetzt das theoretische, ästhetische Bewußtsein läuternd und klärend hinzutreten, die künstlerische Production soll beide Seiten im Gleichgewicht entfalten und aufzeigen, während früher die naturalistische entschieden im Uebergewicht war. Auch die großen Meister der Vergangenheit sind durchaus nicht etwa gedankenlose Naturalisten gewesen; je größer die Naturkraft ist, die unbewußte Seite, um so erhöhter und mächtiger zeigt sich zugleich die Intelligenz, zu allen Zeiten und in allen Epochen. Aber der geschichtliche Fortgang in der Kunstentwickelung besteht trotzdem specieller darin, daß die bewußte Seite sich immer mehr herausringt, so daß frühere Schöpfungen, von einer späteren Stufe aus betrachtet, immer als naiv erscheinen. Dies zeigt sich — um einige Beispiele anzuführen, — in der viel correcteren Behandlung der Singstimme bei der Gesangsmusik, ein Umstand von außerordentlicher Wichtigkeit, bei der reinen Instrumentalmusik in der Beseitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt. Was das Harmonische betrifft, so kam es in alter Zeit zunächst darauf an, roher Natürlichkeit gegenüber, die Gesetze des musikalischen Wohlklangs aufzufinden. Daher die vielen Einschränkungen und Verbote. Nachdem dies längst erreicht, sind wir dahin gekommen, mit Bewußtsein dem Idealen das Uebergewicht einräumen zu können, natürlich immer unter theilweiser Anerkennung der früheren Grundlagen, so also, daß jede Epoche darin relativ im Recht ist.

Ein Ausfluß dieses Princips sind auch die Consequenzen nach praktischer Seite hin. Es ist unsere Aufgabe, dahin zu wirken, daß das Zufällige, Zersplitterte, Naturalistische auch nach dieser Seite hin geordneten Zuständen Platz mache; wir haben dahin zu wirken, daß eine auf künstlerischen Principien ruhende Organisation des Musikwesens an die Stelle des zufällig Gewordenen trete. Manches davon ist nicht in unsere Hand gegeben, sehr vieles Andere dagegen hängt allein von uns ab. Bezüglich des Letzteren, so handelt es sich u. a. um bessere Gestaltung der Concerprogramme, Aufnahme des Neuen ohne Beseitigung des Alten, eine Anordnung, aus der ein leitender Gedanke hervortritt, im Gegensatz zum gäng und gebe gewordenen Schlendrian; es handelt sich ebenso und ganz in derselben Weise um theatralische Reformen, um Verbesserung des Musikunterrichts, Weiterentwickelung der Musikbildungsanstalten, der Conservatorien, nach modernen Principien; außerordentlich Vieles gehört hierher, was namentlich anzuführen, zu weit führen würde. Aber auch nach jener Seite hin, deren Verbesserung nicht in unsere Hand gegeben ist, geschieht jetzt mehr als je. Es hat kaum eine Zeit gegeben, wo Deutschlands Fürsten so geneigt gewesen wären, die Tonkunst zu fördern und zu unterstützen, als gerade jetzt. Hier finde ich Gelegenheit in dankbarer Anerkennung unseres hohen Mäcens, jenes deutschen Fürsten, zu gedenken, durch dessen Unterstützung das gegenwärtige Fest möglich wurde; Se. Majestät der König von Hannover ferner, hat, wie Ihnen bekannt, eine Unterstützung von jährlich 1000 Thlr. auf lange Jahre hinaus der Händelgesellschaft zugewendet, ebenfalls ein Act großsinniger Kunstprotection. Mit welcher Liberalität der Weimarische Hof seit nun schon langen Jahren der gegenwärtigen Kunst eine Stätte bereitet hat, so daß es möglich wurde, daß dieselbe festen Fuß fassen, und von dort aus, wie zu den Zeiten Goethe's und Schiller's, über ganz Deutschland ein neues Kunstideal sich verbreiten konnte, ist längst erkannt und gewürdigt. Durch die Verwendung ferner Sr. Hoheit des Herzogs von Coburg ist es der deutschen Händelgesellschaft möglich geworden, über Manuscripte zu verfügen, welche Privateigenthum der Königin von England sind; die Mitwirkung zweier deutschen Fürsten sonach ist es gewesen, welche in Deutschland jetzt bewirkt hat, was England in Bezug auf Händel nicht erreichen konnte. Und so in vielen Fällen. An uns ist es jetzt, nicht zurückzubleiben, mit gereiften praktisch ausführbaren Vorschlägen hervorzutreten, um solcher Kunstgeneigtheit würdig zu entsprechen.

III. Dies Alles zugegeben, und es muß es Jeder zugeben, so kann die Frage entstehen, ob die Werke selbst, in denen wir unsere Principien verwirklicht erblicken,

ihrem Werthe nach wirklich geeignet erscheinen, als praktische Belege dafür zu gelten. Man kann in der Anerkennung der Grundsätze einverstanden sein, und doch Zweifel hegen, was die Anwendung derselben im concreten Falle betrifft. Noch weniger als bei den vorher berührten Puncten kann hier indeß von einem Eingehen auf diese Frage die Rede sein. Alles was von uns in den letzten Jahren durch die Presse veröffentlicht wurde, gehört hierher, und es ist darauf zu verweisen, sobald es sich um die Antwort handelt. Im gegenwärtigen Falle ist für uns die Hauptsache folgende. Die Meinungsverschiedenheit über die Werke hat hauptsächlich ihren Grund in der mangelnden Vertrautheit mit denselben, in der den Meisten noch nicht gebotenen Gelegenheit dieselben durch praktische Ausführung kennen zu lernen. In diesem Sinne und aus diesem Grunde wählte ich daher die aufgeführten Werke. So Viele sind es, die von dem Anhören, wie natürlich und ganz in der Ordnung, ihr Urtheil abhängig machen. Es kam also darauf an, dazu Gelegenheit zu bieten, und die Aufführung tritt hier an die Stelle des Raisonnements. Das ist es ja überhaupt nur, worin unsere Forderung in Bezug auf neue Werke besteht, und indem ich diesen Umstand zur Sprache bringe, erhalte ich abermals Gelegenheit, eine absurde Verdrehung zu berichtigen. Unser ganz harmloses Verlangen ist allein dies, daß man auch den Werken der Gegenwart Raum gewähre, durchaus ohne Beeinträchtigung des Alten, und es ist auf eine Verdrängung desselben gar nicht abgesehen. So ist zunächst von einem Kampfe gar nicht die Rede. Nur wenn man Licht und Luft uns verkümmern will, wenn man völlig berechtigten Forderungen entgegentritt, entbrennt derselbe, und es darf nicht Wunder nehmen, wenn schließlich bei fortwährendem Widerstand nicht mehr geschont wird.

IV. Sind wir soweit, so wird es nothwendig, auch jene Dinge, die an den alten Streit erinnern können, zu entfernen. Dies ist ein 4. Punct, den ich Ihnen hier nahe legen möchte.

In dieser Beziehung ist eine zunächst scheinbar geringfügige Sache von Wichtigkeit, der Name „Zukunftsmusik." Dieser Name zwar scheint an sich ziemlich gleichgiltig, gewinnt indeß an Wichtigkeit dadurch, daß er zum Parteistichwort gemacht worden ist. Ich möchte darum vorschlagen und darauf antragen, diesen Namen fallen zu lassen. Daß das Wort an sich selbst widersinnig ist, wissen Sie, und ich habe dies bereits auch einmal in der Zeitschrift entwickelt. Wagner nannte die Vereinigung der Künste das „Kunstwerk der Zukunft." Er versteht darunter eine Verschmelzung der Künste, in der jede etwas von ihrer Selbständigkeit abgiebt, um im Ganzen aufgehen zu können. Jede einzelne Kunst ist demnach in diesem Sinne nicht mehr selbständig. Spricht man also von Zukunftsmusik, so macht man gerade dadurch, im Widerspruch zum Grundbegriff eine Specialität, die Musik, aufs neue selbständig, thut also das Gegentheil von dem, was man beabsichtigt. Zukunftsmusik ist eine Musik, die zugleich selbständig und zugleich nicht selbständig ist, eine Musik, die Musik und auch keine ist, ein contradictio in adjecto. Zwar können wir selbstverständlich nichts Maßgebendes beschließen und müssen also abwarten, ob man auf meinen Vorschlag eingehen will. Wol aber können wir uns selbst entschließen, die Bezeichnung künftig zu vermeiden, um durch unser Beispiel zur Nacheiferung anzuspornen, und wenn dies geschieht, so ist auch sichere Aussicht, daß der hier ausgesprochene Wunsch bald erreicht werde.

Das eben Gesagte umfaßt indeß nur die eine Hälfte meines Antrags. Die andere Seite ist die, an die Stelle der in Wegfall kommenden Bezeichnung eine neue zu setzen, und das ist jedenfalls die schwierigere Aufgabe. Allerdings kann hier wieder zunächst die Frage entstehen, ob dies überhaupt nothwendig ist, und man ist darüber beim ersten Blick vielleicht verschiedener Ansicht. Bei näherer Erwägung jedoch werden Sie finden, daß eine neue Bezeichnung nicht umgangen werden kann, nicht zwar für die musikalische Praxis, wol aber für die schriftliche Darstellung, die immer wichtiger zu werden anfängt.

Ich erlaube mir darum, einen neuen Namen vorzuschlagen, mit der Bitte, denselben zu prüfen, und wenn er Ihren Beifall findet, ihn zu adoptiren. Derselbe besteht in der Bezeichnung: neudeutsche Schule, oder neue deutsche Schule. Ueberrascht Sie vielleicht eine solche Bezeichnung, weil zugleich zwei nichtdeutsche Meister unter derselben begriffen werden müssen, so gestatten Sie mir einige Bemerkungen, um dies Befremdliche zu beseitigen. Es bedarf keines Wortes, um die Richtigkeit meiner vorgeschlagenen Benennung, was das eine Mitglied jenes Triumvirats, welches die Zukunftsmusik repräsentirt, betrifft, zu beweisen: R. Wagner. Dieser Letztere ist es ja gewesen, der das Ideal einer rein deutschen Oper, nach dem Vorgange Beethoven's, Weber's und einiger Anderen, zur ersten herrlichsten Verwirklichung gebracht hat, der durch Gluck, Mozart u. A. vertretenen italienisch-französisch-deutschen Musikrichtung gegenüber. Schwieriger aber wird die Sache, wenn zugleich die beiden ausländischen Meister unter dieser Bezeichnung mit einbegriffen werden sollen. Zwar ist auch in Bezug auf sie bereits anerkannt, daß dieselben ihren Ausgangspunct von Beethoven genommen haben, und also in ihrer Wurzel deutsch sind. Aber ebenso unläugbar zeigen beide auch fremde Elemente, die zunächst die Richtigkeit meiner Bezeichnung in Frage stellen könnten; der Eine jene verstandesmäßige französische Seite, der Andere die südliche Gluth, das Emporflammen der Leidenschaft, den Glanz und die Gluth des Südens, im Gegensatz zu der schmucklosen Innerlichkeit und zähen compacten Kraft des Deutschen. So entsteht die Frage,

ob mit solchen beispielsweise angedeuteten Eigenschaften behaftet, beide Meister als deutsche Künstler zu betrachten sind, die Frage, was in diesem Falle das Entscheidende ist.

In meiner „Geschichte der Musik" habe ich nachgewiesen, wie bei uns zwei Entwicklungsreihen nebeneinander herlaufen, eine specifisch deutsche und eine universelle, auf der Verschmelzung deutschen, italienischen und französischen Styls beruhende. Hier Seb. Bach, Beethoven u. A., dort Händel, Gluck, Mozart u. A. Auch in unserer Poesie haben wir ganz dieselbe Erscheinung: neben dem Specifisch-Deutschen der romantischen Schule in Tieck, Kleist u. A. das universelle Kunstschaffen Goethe's und Schiller's, die Wieland'sche Sympathie mit französischem Wesen, neben der rein deutschen Richtung Klopstock's. Alle diese auf universellem Standpunct stehenden Künstler besitzen ausländische Elemente in Menge, Schiller und Goethe griechische, der Letztere außerdem orientalische, und doch fällt es Niemand ein, sie nichtdeutsch zu nennen. Die Nation im Gegentheil hat in ihnen ihre Verherrlichung gefunden und erkannt, und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das Specifisch-Deutsche im engeren Sinne als das eigentlich Nationale erkennen, die Beschränkung darauf, sondern das Entscheidende in die echtgermanische Grundlage setzen, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutsch oder universeller sein. Diese universelle Beschaffenheit der Nation hat aber andrerseits zugleich zur Folge gehabt, daß umgekehrt hochbegabte Ausländer, welche über die Schranken ihrer Nationalität hinausragen, sich uns angeschlossen, ihre geistige Heimath in Deutschland gesucht und gefunden haben. Dahin gehören Cherubini, Spontini, Méhul und viele Andere, um mich nur auf Musik zu beschränken. Diese Alle besitzen natürlich auch ausländische Elemente, und doch zweifelt Niemand daran, daß das geistige Centrum derselben in Deutschland liegt, und wir haben kein Bedenken getragen, ihnen das Bürgerrecht zu gewähren. So vor allem Cherubini, der das, was er ist, durch Deutschland geworden ist, und als deutscher Meister betrachtet wird. Nicht der Geburtsort kann in geistigen Dingen entscheidend sein, ebenso wenig, als in anderen Fällen die Jahreszahl, denn es trifft sich sehr oft, daß ein später Lebender geistig einer früheren Richtung angehört, also dahin zu stellen ist, und umgekehrt. Der vorliegende Fall ist sonach ein durchaus analoger. Beide Künstler wären nicht das geworden, was sie sind, wenn sie nicht früh schon durch den deutschen Geist sich genährt hätten, und an ihm erstarkt wären. So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutschland sein, und in diesem Sinne schlug ich daher die Bezeichnung: neudeutsche Schule, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor. Wir gewinnen dadurch zugleich an Uebersichtlichkeit der Gruppirung und an Einfachheit und Consequenz der Namen. Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von Bach und Händel führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealem und Realem. Beethoven reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule.

Erschöpfen konnte ich natürlich mit dem Gesagten mein Thema nicht, nur berühren den Hauptpunct. Vielleicht aber übernimmt Einer der geehrten Anwesenden bald einmal eine weitere Ausführung desselben.

Meine Betrachtung naht sich ihrem Ende. Nur noch ein Gegenstand ist es, den ich hier bei dieser Gelegenheit in möglichster Kürze berühren will, weil er hier gerade wirksamer, als an einem andern Orte behandelt werden kann: Das ist der in der musikalischen Presse jetzt üblich gewordene Ton, die Art und Weise, wie Kunstwerke und Künstler behandelt werden. Ich muß bekennen, daß ich diese jetzt herrschend gewordene Rücksichtslosigkeit tief beklage, und an alle Betheiligten die Bitte und Aufforderung richten möchte, dahin zu wirken, daß sie in Wegfall komme. Wir haben jede Ansicht bis auf einen gewissen Grad zu respectiren, wenn sie auf Ueberzeugung beruht und sich begründen läßt; wir haben ihr das Recht zur Existenz zuzugestehen, so gut, als wir daselbe für uns fordern, natürlich mit der Einschränkung, daß eine Bekämpfung dadurch nicht ausgeschlossen ist. Aber jene Arroganz, die allein Recht zu haben meint, und im Ton der Unfehlbarkeit rücksichtslos abspricht, muß in Wegfall kommen, und darauf müssen daher auch die Künstler in ihrer Gesammtheit als compacte Majorität hinwirken. Eine große Thorheit ist es, jetzt nach so reichen Erfahrungen in Wissenschaft und Kunst, wie sie uns vorliegen, noch zu meinen, daß ein einzelner Mensch in sich allein zur Erscheinung bringen könne, was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, d. h. zu meinen, daß seine Individualität so groß und weit sein könne, um alle anderen Individualitäten zugleich in sich zu umfassen. Allerdings muß Jeder seine Ansicht für die richtige, umfassende, allein giltige halten, denn ohne solche Gesinnung ist Ueberzeugungstreue nicht möglich. Aber Jeder soll in unserer Zeit zugleich das Bewußtsein haben, daß außerhalb desselben Einsichten liegen, deren Aneignung für ihn in Folge der Schranken seiner Individualität unmöglich. Es kommt darauf an, Festigkeit und Bestimmtheit mit Bescheidenheit zu vereinen, die Zuversicht der Wahrheit mit jener Selbstbeschränkung, welche die Quelle echter Humanität, das Resultat umfassender Intelligenz ist. Unsere Philosophen haben früher geglaubt, Jeder für sich allein das Räthsel der Welt gelöst zu haben. Jetzt wissen wir, daß Jeder nur einen Stein zum großen Bau der Menschheit hinzugebracht hat: eine für uns Alle höchst wichtige Lehre.

Damit bin ich am Schluß. Ich glaube Ihnen dargelegt zu haben, was zu erstreben ist, und wie ich hoffe sind meine Sätze der Art, daß dieselben allgemeine Zustimmung finden können.

So wünsche ich, daß diese Versammlung einen Wendepunct bezeichnen und damit zugleich einen historisch bedeutsamen Abschnitt fixiren möge.

Die Hauptsache ist, daß wir, die wir uns zu diesen Grundsätzen bekennen, aus diesem gemeinschaftlichen Bewußtsein heraus handeln, wo es sein muß, Meinungsverschiedenheiten festhalten, dabei aber das große Ganze nicht aus den Augen verlieren. Die Musiker müssen zusammenstehen und ihre Kunst vertreten, mögen sie einer Partei angehören, welcher sie wollen. Sie müssen erkennen, daß sie in solch rücksichtsloser Feindschaft nur sich selbst den Boden unter den Füßen weggraben. Denn auch die Gegner leiden darunter, wenn sie den Vorkämpfern für den Fortschritt entgegenarbeiten, sie kommen ohne Anerkennung unserer Principien auf ihrem eigenen Gebiet praktisch nicht weiter. Auch die Bestrebungen der Gegner wurzeln in den von uns gelegten Fundamenten, und sind nur möglich durch die von uns erarbeiteten Bedingungen.

In solchem Sinne also wünschte ich, daß unsere Versammlung aufgefaßt würde. Können auch, wie nicht anders möglich, die in die Augen fallenden unmittelbaren Resultate derselben nur klein sein, so dürfen wir uns doch vielleicht andrerseits der Hoffnung hingeben, daß die weitern Consequenzen um so bedeutungsvoller sich herausstellen werden. Gelänge es, dies Ziel zu erreichen, so wäre der gegenwärtige Moment ein erhebender, begeisternder, und diese Tage würden für mich und gewiß auch für alle Gleichgesinnten eine der schönsten Erinnerungen bilden.

Das Musikalisch-Schöne.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. **Adolph Kullak.**

Leipzig, H. Matthes. 1858.

Besprochen von Julius Schäffer.

II.

(Schluß.)

Ergiebt nun aber diese Einigung eine „reine Kunst"? Nach Kullak keineswegs. „Rein ist eine Kunst nur so lange, als sie in ihrem specifischen Material die Idee darstellt." Das specifische Material der Musik, der Ton, ist nun aber nicht im Stande, aus eigenen Mitteln die von dem Verfasser ihr zuertheilte Idee erschöpfend darzustellen; also muß der Ton das Wort zu Hülfe nehmen. Doch halt! „Jede Vermengung mit anderem Materiale bringt ihre Idee in Conflict mit sich selbst" — und was das Schlimmste ist, dieser Conflict stellt sich unserm Verfasser zufolge schon in der reinen Instrumentalmusik selber ein, wenn sie, wie die neuere Zeit, das Streben zeigt, ihre Idee bestimmter zu erfassen. So hätten wir am Ende eine Instrumentalmusik, welche ebenfalls nicht „reine Kunst" wäre. Der ganze Widerspruch der Kullak'schen Theorie beruht eben darin, daß die Idee der Musik, wie er sie faßt, mit „reinem" Materiale unmöglich zu erfüllen ist, und der Verfasser sich in dem unversöhnlichen Dilemma befindet: entweder eine reine Musik, die nicht erschöpfender Ausdruck der Idee, oder aber erschöpfender Ausdruck der Idee, der nicht mehr reine Musik wäre. Hält man aber daran fest, daß Kullak's Idee der Musik die Vocalmusik als einen ihrer wesentlichen Factoren setzt, so erscheint es wiederum ungerechtfertigt, sie in den Anhang unter die „Zweigrichtungen" zu verweisen. Der ganze Anhang hätte als wesentlicher Theil der Musik figuriren müssen; dann wäre aber auch jede Untersuchung über den Vorzug eines Theils über einen andern eine müßige gewesen; dann gälte jenes Wort, welches der Verfasser ganz am Schlusse seines Buches in Bezug auf die einzelnen Künste sagt, auch für die Theile jeder Sonderkunst: „Kein Einzelnes ist das Höchste, sondern das Ganze"! —

Die Ansichten des Verfassers über die Musik mit Text, namentlich über die Vocalmusik, sind so eigenthümlicher Art, daß wir uns nicht versagen können, noch etwas näher darauf einzugehen. Von dem Haupteinwand, daß die Verbindung zweier Künste keine reine Kunst zu Wege bringe, reden wir nicht weiter. Das Nöthige ist soeben erst erinnert. Das Kullak'sche musikalische Princip fordert nun einmal die Mischung. Auch finden sich Stellen genug im Buche, die sie mehr als rechtfertigen — das ganze Capitel, welches vom Verhältniß der Poesie zur Musik handelt, dreht sich recht eigentlich um den Grundgedanken, daß da, wo beide Künste den Ausdruck einer Stimmung sich zur Aufgabe stellen, jede einzelne das Bedürfniß erkennt, sich durch die andere zu ergänzen — „wie die Musik ihren Hauptgehalt in der unendlichen Nahelegung des Inhalts hat, so umgekehrt die Poesie in derselben Nahelegung der Bewegung". Dessenungeachtet wird nun im Anhang behauptet, daß die Verbindung von Musik und Text doch keine vollkommene Einheit zu Stande bringe, und zwar aus drei Gründen: einmal werde die Idee durch die stoffliche Wirkung des Gesanges getrübt; sodann könne entweder der Gesang gegenüber der Gedankenfülle des Textes seine musikalischen Schätze nicht ausbeuten, oder aber der Text müsse so geistlos wie möglich sein, um für das Wesen der Musik zu passen; endlich verfolgten Musik und Poesie verschiedene Gesetze, die musikalische Nothwendigkeit entspräche nicht überall der dichterischen 2c. - Ueber den ersten Punct ist bereits oben ge-

handelt worden. Die beiden andern sind, so viel wir wissen, theoretisch und praktisch so oft widerlegt, daß wir sie hier füglich übergehen können. Die vollkommene Verschmelzung der Poesie und Musik, soweit sie für den Gesang arbeiten, ist von beiden Seiten längst als Aufgabe erkannt und thatsächlich z. B. in jedem Franz'schen Liederhefte enthalten.

Ein letztes Bedenken gegen die Vocalmusik stützt sich auf ihre oben mitgetheilte Definition, wonach sie gegenüber der „treibenden Weltkraft" der Instrumentalmusik nur den Menschen als einseitige Idee, in seiner einseitigen Denkweise, und selbst diese nur in vereinzelter Richtung hervortreten lasse. Dies veranlaßt den Verfasser von der neunten Symphonie zu reden. Er findet in ihr einen Widerspruch: „die größere Idee schlägt um in die kleinere, das Allumfassende in das Einseitige, die Weltstimmung in den verendlichten, einsamen, einseitigen Menschen, die reine vergeistigte Kunst in die durch stofflichen Reiz getrübte Sphäre". „Nach dem Gesange mußte die Instrumentalmusik wiederkehren, aber die Elemente mußten sich so mischen, daß die letztere die leitende Idee behielt. Die größere Idee der Instrumente mußte als Anfang und Ende die Unendlichkeit vorstellen, die den Menschen mit umschließt." „In der neunten geht doch einmal die größere Empfindung in die kleinere über. Nur der stoffliche Effect reißt das Gefühl in die Höhe, und rein aus dem Gesichtspuncte des stofflichen Effectes mag sich die Frage verneinen, ob es nicht zulässiger gewesen sei, die Idee dieser Symphonie gerade umzukehren, den Gesang an die Spitze und die Instrumentalmusik an das Ende zu stellen. Logischer und psychologischer wäre es gewesen, denn der Ton vermag ganz andere Loblieder auf die Freude allein zu singen, als in Verbindung mit den Mängeln des Naturstoffes, den er in der Kehle vorfindet. Nur der sinnliche Effect der letzteren, nicht ihr geistiges Recht steht über der reinen Instrumentalmusik." — Wir haben nicht umhin gekonnt, diesen ganzen befremdlichen Passus, in welchem, wie man sieht, auch der „Naturstoff" wieder eine Hauptrolle spielt, hierher zu setzen. Die Frage der neunten Symphonie ist in diesen Blättern oft und gründlich genug besprochen worden, deßhalb fügen wir hier nur ganz in der Kürze einige wenige Bemerkungen bei.

Selbst wenn wir uns ganz auf den Standpunct des Verfassers stellen, können wir ihm doch nicht beipflichten. Er würde nur dann Recht haben, wenn in der neunten Symphonie die „Idee der Instrumente" wirklich aufgegeben würde, wenn also an die Stelle des Orchesters etwa ein reiner Vocalsatz a capella, oder ein von Instrumenten einfach begleiteter Gesang getreten wäre. Beides findet nicht statt. Im Gegentheil tritt hier im letzten Satz die instrumentale Gewalt des Orchesters in ihrer höchsten Potenz zu Tage, und bethätigt sich eben darin, daß sie das Vocale sich einverleibt. Ist doch die instrumentale Bedeutung des Vocalen selbst äußerlich an der Behandlung der Singstimmen kenntlich, die nur aus diesem Gesichtspuncte erklärt und gerechtfertigt werden kann. Nun wird freilich das Vocale nicht einfach unterjocht, sondern, indem die Instrumente es als aufgehobenes Moment in sich aufnehmen, bereichern sie sich mit dessen höherer Idee — sie gewinnen die Sprache. Nicht der einseitige Mensch tritt an die Stelle des Orchesters, sondern die Instrumente befreien sich aus der Fessel des unarticulirten Tonwesens zum wirklichen Gesang. Somit wäre der Satz des Verfassers dahin umzukehren, daß hier die einseitig instrumentale Idee in die all- (auch das Vocale mit) umfassende umschlägt, der verendlichte einsame Mensch sich zur „Weltstimmung" erweitert.

Es bleibt uns nur noch übrig, das Verhältniß des Verfassers zur Programm-Musik mit Wenigem zu erörtern. Nachdem wir seine Ansichten über Vocalmusik kennen gelernt haben, werden wir es begreiflich finden, wenn er in jener weit weniger Schattenseiten entdeckt, als in dieser. Die Programm-Musik ist wesentlich Instrumentalmusik, und hat als solche vor der Vocalmusik die Vielseitigkeit der Idee, die größere Freiheit in der Form voraus. „Sie nimmt von der Poesie den Gedanken, aber nicht das Wort." Dabei beseitigt sie den Mangel der reinen Instrumentalmusik, welcher in dem Räthselhaften der Mehrdeutigkeit ihrer schwebenden Gestalten liegt. Die Instrumentalmusik konnte ja den Inhalt nur nahe legen, nicht vollständig ausmalen. Das Programm giebt Auskunft über diesen Inhalt und dient also ähnlich wie bei der Historienmalerei, nur zur Beförderung des näheren Verständnisses. Ganz ebenso verhält es sich mit der Ueberschriftsmusik. So gefaßt, hängt die Programm-Musik natürlich ganz nothwendig mit der Idee der Musik selber zusammen. Von einer Verbindung zweier Künste kann hier kaum die Rede sein, denn die Heraushebung des objectiven (gedanklichen) Inhalts, der ja in der Musik schon unmittelbar vorliegt, durch ein besonderes Programm, geschieht mehr „aus Artigkeit" denn aus Nothwendigkeit. Und somit wäre im Grunde alle Instrumentalmusik auch Programm-Musik.

Die Bedenken des Verfassers gehen deßhalb auch nicht hiergegen, sondern gegen eine andere Art Programm-Musik. Er construirt den Fall, daß das Programm Dinge hinzuträgt, welche von der Musik nicht gegeben werden können, und meint: „dieß sei die eigentliche Programm-Musik in ihrem wirklichen Begriff, wenn die Musik wesentlich nach dem außer ihr liegenden Gehalte geformt, empfunden und mit demselben erfüllt werde, wo sie ohne den Schlüssel desselben des wahren Verständnisses entbehre." Solche „eigentliche" Programm-Musik seien z. B. Symphonien, welche Stoffe aus „Faust" oder „Romeo und Julie" behandelten. Die Poesie komme hier zu kurz, die Musik übernehme etwas nur

theilweise Erreichbares, die Verbindung beider sei kein organisches Ganzes, das reine (?) Gefühl werde mit Verstandesoperationen versetzt. Die Musik komme von dem allgemeinen Boden ihrer drei Grundgefühle (Sehnsucht, Wehmuth, Versöhnung) nicht los, und eine durch ihren speciellen Inhalt speciell gewordene Empfindung könne sie immer nur durch theilweise Andeutung, also in relativem Sinne wiedergeben. Somit könne der Verf. in dieser besondern Gattung der Programm-Musik im engern Sinne nur eine Zweigrichtung der Kunst erblicken, die ihre Reize habe, aber nicht als der Gipfel des Fortschritts zu betrachten sei.

Wir möchten diese Sätze in ihrer ganzen Strenge, namentlich in Bezug auf die angeführten Beispiele nicht unterschreiben — auch widersprechen ihnen frühere Aeußerungen des Verfassers vollständig. Seite 259 sagt er (nachdem er selber ein Beispiel eines allgemeinen Programmes gegeben): „Das Programm kann viel specieller die individuellen Zustände der Seele schildern. Robert Schumann's Ouverture zu „Manfred" hat ja in dem Byron'schen Drama ihr Programm, und sie zeigt deutlich, wie speciell eine einzelne Individualität den bestimmtesten Ausdruck in der Musik erfahren kann." Warum auch sollte hier der Musiker nicht dieselbe Freiheit haben, als der Maler, welcher aus Dichtung und Geschichte sich seine Gestalten herholt? Und sind diese darum weniger malerische Kunstwerke, weil der specielle Name nicht auch durch die Kunst selber, sondern erst durch die Unterschrift oder ein specielles Programm gegeben werden kann? Haben solche Stoffe nur überhaupt musikalischen Gehalt, d. h. repräsentiren sie allgemeine musikalische Ideen in individueller Gestalt, so sind sie auch componirbar. Nicht daß ein Stoff z. B. aus „Faust" entnommen wird, macht die Schattenseite der Programm-Musik aus; ungehörig wäre es nur dann, wenn dieser Stoff durchaus jedes musikalischen Anknüpfungspunctes entbehrte, wie wir denn darin mit dem Verf. vollkommen übereinstimmen, daß ein Versuch, rein objective Begebenheiten in Tönen zu schildern, ganz ohne Sinn ist.

Wir mögen von dem Buche nicht Abschied nehmen, ohne noch einen Hauptvorzug desselben hervorgehoben zu haben. Sein Verfasser, ein Bruder des bekannten Componisten Theodor Kullak, ist nämlich nicht allein Musiker von Fach, sondern zugleich auch ein philosophischer Kopf, und so stützen sich seine streng wissenschaftlichen Entwickelungen überall auf eine umfassende Kenntniß der gesammten Technik und Literatur der Musik, ein Umstand, der bekanntlich in den wenigsten bisher erschienenen ästhetischen Abhandlungen über das Wesen der Tonkunst, so verdienstlich diese sonst auch immer sein mögen, sich in gleichem Maße wiederfindet. Schon dies allein sichert dem Buche eine hervorragende Stellung unter den denselben Gegenstand behandelnden Schriften. Inmitten der brennenden Streitfragen auf dem Felde der gegenwärtigen Musik ist es eine, wenn auch nicht durchaus erledigende, jedoch ihre Lösung wesentlich fördernde Stimme. Und hiezu gesellt sich jener andere Vorzug, dessen wir schon im Anfang unsers ersten Artikels erwähnten: nämlich jene auf dem Ernste gründlicher Forschung beruhende wahre Unparteilichkeit, welche nicht wenig zur Versöhnung der bisher mit soviel Leidenschaftlichkeit sich bekämpfenden Parteien beitragen wird. Somit sei denn das Werk allen denkenden Musikern, sowie allen denen, die sich für die obschwebenden Fragen interessiren, angelegentlichst empfohlen.

Julius Schäffer.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Welcher Theaterdirector klagte jetzt nicht über Mangel an hervorstechenden Talenten! Es wäre daher ungerecht, über den gegenwärtigen Stand unsers Personals zu klagen, welches in Verbindung mit einem guten Orchester und Chor ein recht gutes Ensemble bildet. Daß uns freilich eine erste dramatische Sängerin, eine Coloratur-Soubrette und ein Heldentenor mangeln (Eppich hat unsere Bühne aus Gesundheitsrücksichten leider verlassen), ist ein Schicksal, welches zu verbessern manche Gastspiele veranlaßt werden, weßhalb die Sängerinnen Medal von Prag, Röckel von Danzig, Kreuzer von Stettin und die Tenore Himmer von Braunschweig und Meyer von Berlin mit mehr oder weniger Erfolgen aufgetreten sind. Auf der andern Seite aber entschädigt ein Repertoire, um dessen Würde und Abwechselung sich unser, in den engeren Ausschuß wieder eingetretener W. Speier sehr verdient macht. Ein Wochenrepertoire wie folgendes ist jetzt nichts seltenes: „Troubadour", „Orpheus", „Waffenschmied", „Sommernachtstraum", „Faust" (Goethe), „Zauberflöte", „Romeo und Julie" (Shakespeare) und Concert von Alexander Dreyschock. — Für Frl. Peters ist Frl. Medal eine schätzenswerthe Acquisition. Schülerin des Prager Conservatoires betrat sie als Agathe zum erstenmal die hiesige Bühne, und bewährte sich auch in ihren späteren Partien als ein dramatisches Talent. Stände unsere Chaloupka nicht so oft als unpäßlich oder krank auf dem Zettel, so wäre die Gastspielconcurrenz wohl nicht nöthig; denn, völlig disponirt, war sie bis jetzt die Einzige, welche unsere Capitain-Haafe zwar nicht vergessen machen, aber nach ihr doch mit Erfolg auftreten konnte.

Aus unserm laufenden Repertoire, welches durch die Gastspiele Davison's und der Seebach allerdings unterbrochen wurde, springen, zwar nicht als positive Zeit-

novitäten, doch als für uns neue und neueinstudirte Opern: „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, „Orpheus" von Gluck, der „Waffenschmied" von Lortzing und „Aschenbrödel" von Isouard als beachtenswerthe Ergebnisse heraus, und auch Verdi's „Troubadour" fährt fort, dem Zeitgeschmack zu schmeicheln. Hat Frl. Kessenheimer auch bereits den Unbestand des Publicums erfahren müssen, so herrscht doch nur eine Stimme über ihren Orpheus, welche Darstellung ihren Sextus und Romeo noch überflügelt. In der letzten Vorstellung der „Hugenotten", womit ich meinen Opernbericht vom Januar bis Ende Mai schließen will, vertraten die Hauptpartien nicht weniger als drei Gäste; selbst unser Abiger war als St. Bris für uns neu. Frl. Röckel zeigte eine geschulte Coloratur, und würde bei mehr Aufmunterung noch Besseres geleistet haben. Die Stimme ist klein aber rein, gesund und geschmeidig. Das Organ der Frl. Kreuzer (Valentine) ist voller, bedarf aber noch, wie ihr Vortrag, der Feile. Beide wurden auf offener Scene gerufen. Desgleichen Hr. Meyer (Raoul), dessen etwas sprödes Organ nichtsdestoweniger dynamische Vorzüge besitzt, und in Verbindung mit edler Persönlichkeit und verständigem Spiel ergreifende Effecte hervorbringt. Die Coloratur des Frl. Medal (Urban) muß noch geregelter werden, und endlich war Hr. Abiger ein katholischer Aristokrat von strengem Caliber. So weit unsre Oper.

Im Aufzählen der Oratorien-, Concert- und Kammermusik will ich mich aus mehreren Gründen dießmal nur referirend verhalten, und selbst darin nur das Vorzüglichste aufzählen. — Die sechs Museumsconcerte gaben sieben Symphonien von Joseph Haydn (C moll), von Mozart (Es dur), von Beethoven (Nr. 2, D dur) und die drei ersten Sätze der neunten; von Méhul (Nr. 2, D dur), von Spohr (Nr. 3, C moll) und von Mendelssohn (in B dur) zum „Lobgesang". Ouverturen von Mozart („Idomeneo"); von Beethoven („Leonore"); von Mendelssohn („Sommernachtstraum"); von Carl Reinecke (zu Calderon's „Dame Kobold"); von Cherubini („Abenceragen"). — Clavierconcerte: von Beethoven (C moll), von Mendelssohn (Capriccio in H moll und Concert in G moll), von Ferd. Ries (Cis moll) spielten Carl Reinecke (Musikdirector aus Barmen), Frl. Emilie Steinhardt, Alexander Dreyschock und Hr. Martin Wallenstein. — Violinconcerte: von Spohr (Nr. 8, Gesangsscene und das D moll-Concert); von Beethoven (das berühmte einzige) die HH. Wilh. Bauerkeller aus Paris, Diez von Frankfurt und Ludwig Strauß aus Wien. — Die auf obige Virtuosen bezüglichen Solo- und Salonstücke für Clavier und Violine waren von Chopin, Mendelssohn, Dreyschock, Gounod, Allard und Vieuxtemps. Als großartiges Kammerstück war Franz Schubert's Octett eine vorzügliche Leistung hiesiger Orchestermitglieder. Der Gesang war vertreten durch die Damen Kessenheimer (Wiegenlied aus Bach's Weihnachtsoratorium), Maria Deetz aus Mannheim (Arie aus „Cosi fan tutte"), Bochkolz-Falconi (Arie aus „Fidelio" und aus „Mitrane" von Rossi 1686, und Variationen von Hummel für die Malibran componirt), Johanna Martin (B dur-Arie aus „Titus" und Cavatine aus „Semiramis"), Josephine Richter aus Leipzig (Concert-Arie in B dur von Mendelssohn und Variationen von Rode) und Hrn. Carl Eybenschütz aus Pesth (die Elias-Arie, Fis moll). Die von genannten Sängern vorgetragenen Lieder waren von Henkel, Schumann, H. Dorn, Pauer, F. Schubert und Beethoven. Ein elftes Museumsconcert wurde am 2. April zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds unsers Frankfurter Orchesters gegeben, und erfreute sich der besten Erfolge. Das Programm war: Mozart's Jupiter-Symphonie, das Es dur-Concert von Beethoven und Solostücke von Chopin, Liszt und Händel (Hr. Ehrlich). Sopran-Arie, B dur aus „Faust", „Jeanne d'Arc" von C. A. Mangold, Lieder von Mendelssohn und Schumann (Frl. Emilie Schmidt) und die Anakreon-Ouverture. Daß Capell-M. Drouet seine Zusage für einen solchen Zweck ausnahmsweise mitzuwirken nicht erfüllen konnte, lag in äußeren Verhältnissen. Ehrlich ist ein Pianist der, von seinem Feuer hingerissen, nicht immer die Sorgfältigkeit der Technik bewahrt. Er spielt zuweilen, als verachte er diese Fessel, und wirft sie von sich, wie ein verbrauchtes Spielzeug. Dennoch versteht er es auch, den geregelten Mechanismus zum Diener der Spiritualität zu machen; er hat ihn in seiner Gewalt. Unwillkürlich stellt man Vergleiche an, und so komme ich hier auf Dreyschock, dessen Spiel mit dem größten äußern Glanze die sorgfältigste technische Zergliederung verbindet. Dreyschock's Ruhm ist eine fait accompli, die Kritik hat mit ihm abgeschlossen, während Ehrlich noch mit Anfeindungen zu kämpfen hat. Dreyschock spielte hier am 4. Februar im Museum das obenbezeichnete Concert, worauf er ein eigenes Concert im Theater zu geben von dem engeren Ausschuß aufgefordert wurde. Obgleich Theater-Concerte hier nicht beliebt (welches selbst Molique erfahren mußte), so waren doch alle Räume gefüllt.

„Jeanne d'Arc" von Mangold (eine auf den Schiller'schen Monolog verfaßte große Gesangsscene) verdient die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt. Die Composition, der romantischen Schule angehörend, und das Orchester mit großer Instrumentenkenntniß beherrschend, commentirt und erhebt die wechselnden Gefühle des Gedichts. Im Selbstdirigiren dieser Scene zeigte Mangold eine Gewandtheit, welche ihm die Achtung des gesammten Orchesterpersonals zuführte. Ueber die wahrhaft Sensation erregenden Vorträge der liebens-

würdigen Sängerin Emilie Schmidt herrschte nur ein Bedauern unter den Zuhörern, nämlich: daß wir sie nicht hier haben. Die Meisten der in jenen sechs Museen mitwirkenden Gäste sind durch d. Bl. Ihren Lesern bereits bekannt geworden. Besonders sprachen an und zündeten Frau Josephine Richter und Ludwig Strauß. Hrn. Reinecke's Composition ist dem Guten dieser Gattung zur Seite zu stellen, nur entbehrte sein sonst so fertiges und schwungvolles Spiel mitunter der logischen Einheit.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Weimar, 6. Juni. — Wegen eines Trauerfalles in der großherzogl. Familie war die Hofbühne vom 27. Mai bis 3. Juni geschlossen. Am 4. Juni wurde sie durch Schiller's „Lied von der Glocke", mit der Musik von C. Stör wieder eröffnet, welche bei den Weimarer Septemberfesten (1857) zuerst zur Aufführung kam. — Am 5. Juni „Lohengrin", mit dem Tenoristen Seiffart vom Hoftheater zu Schwerin als Gast. Bis auf Letzteren waren die Leistungen des Abends vortrefflich zu nennen; namentlich excellirten Hr. und Frau v. Milde wie immer als Elsa und Telramund, und Frau Schmidt zeichnete sich als Ortrud durch Gesang und Spiel diesmal ganz besonders aus. Dagegen zeigte sich Hr. Seiffart seiner Aufgabe in keiner Weise gewachsen; für die Auffassung der Rolle fehlte ihm ebenso das Verständniß, wie für die Durchführung die erforderlichen Mittel. Dies war um so mehr zu bedauern, als zu der übrigens so gelungenen Vorstellung abermals viele Fremde gekommen waren, darunter eine Anzahl von Mitgliedern der soeben geschlossenen Leipziger Tonkünstler-Versammlung, welche den „Lohengrin" zum ersten Male hörten, und durch Hrn. Seiffart's Leistungen nicht minder enttäuscht wurden, als wir selbst. — Das bei weitem glücklichere Gastspiel des Hrn. Wallenreiter von Bremen als „Sarastro" führte zu keinem Resultat, weil Hr. Roth für die Weimarer Bühne aufs neue gewonnen wurde. — Am 9. Juni soll die erste Wiederholung der Rietz'schen Oper „Georg Neumark und die Gambe" stattfinden. Der Componist wird abermals persönlich dirigiren; er hat, wie wir hören, noch verschiedene Kürzungen angebracht. — Am 5. Juni Abends ist Liszt von der Leipziger Tonkünstler-Versammlung hierher zurückgekehrt und hat mehrere namhafte Gäste von dort mitgebracht.

Pest, 2. Juni. Am musikalischen Horizont begegneten wir in den letzten Tagen drei Novitäten im Gebiet der komischen Oper: den beiden Offenbach'schen einactigen Operetten „Hochzeit bei Laternenschein" und „Das Mädchen von Elisonzo", deren frische Musik beide Werkchen uns ebenso ansprechend erscheinen ließ, als wir uns von Pedrotti's „Tutti in maschara" mit wahrer Indignation wegwenden müssen; sie ist nicht für das Theater, sondern für den Circus zu registriren. Unser Landsmann, der Violoncellvirtuose Feri Kletzer, concertirte am 29. Mai mit dem besten Erfolg. Die bedeutsamste Nummer des Programms war das Trio in A dur von L. A. Zellner, außerdem spielte der Concertgeber Stücke von Batta, Goltermann und eigene Compositionen. Wir hoffen, falls die Kriegsereignisse den Plan nicht vereiteln, daß unsere Landsmännin, die Violoncellistin Frl. Rosa Suck, uns im Auslande in nicht geringerem Grade Ehre machen wird. Dr. F.

Gera, 26. Mai. Am gestrigen Tage fand das 32. Concert des hiesigen musikalischen Vereines statt. Es kam unter Leitung des Herrn Capell-M. Tschirch Reinthalers Oratorium „Jephtha und seine Tochter" zur Aufführung. Da dasselbe bereits zu verschiedenen Malen gehört und in diesen Blättern schon früher ausführlich besprochen wurde, so beschränken wir uns auf den Bericht über die Ausführung. Herr Sabbath aus Berlin sang den „Jephtha"; seine Leistungen als Concertsänger sind bekannt. Die Partie der „Mirjam" befand sich in den Händen des Frl. van Baernewyk aus Leipzig. Die Stimme dieser Dame ist zwar von nicht sehr bedeutendem Umfange, aber recht wohlklingend und metallreich. Ihr Gesang zeugt von Sicherheit und tüchtiger Schule; ihr Vortrag läßt meist eine warme und tiefe Empfindung nicht verkennen. Wir zollen der jungen Künstlerin unseren Beifall und danken ihr für den uns gewährten Genuß. Die übrigen Soli sowie das Quartett (Nr. 11) und das Terzett (Nr. 23) waren hiesigen Dilettanten anvertraut, welche ihre Aufgaben genügend, theilweise sogar recht brav lösten. Die Chöre und das Orchester ließen nichts oder nur wenig zu wünschen übrig, und bewiesen aufs neue die außerordentliche Sorgfalt und das Directionstalent des unermüdlichen Capell-M. Tschirch. R. G.

Magdeburg. Am Charfreitage führte der Seebach'sche — (im letzten Bericht in Nr. 21 d. Bl. stand infolge eines Druckfehlers irrthümlich „Sabbath'sche") — Gesangverein unter Mühling's Leitung bei überaus zahlreicher Betheiligung des Publicums „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Spohr, auf. Der königl. Kammersänger Hr. v. d. Osten aus Dresden, sowie der Harfenvirtuos Hr. Grimm aus Berlin trugen sehr viel dazu bei, die ganze Aufführung als eine recht gelungene hinzustellen; die Chöre, sowie alle durch Dilettanten besetzten Soli entledigten sich ihrer Aufgaben aufs befriedigendste. J. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Ander singt gegenwärtig nach Schluß seines Berliner Gastspiels, in Breslau. Jetzt wird Niemann in Berlin erwartet.

Der Tenorist Grimminger aus Hannover gastirte in Frankfurt a. M. mit Erfolg, aber der Tenorist Meyer aus Berlin wurde daselbst engagirt. Auch in Königsberg ist Grimminger mit großem Beifall aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. M. D. Wieprecht veranstaltete in Berlin ein Riesenconcert, bei welchem 8 Cavallerie-Musikchöre zusammen wirkten. U. a. kam mit diesen kolossalen Kräften unter seiner Direction der 3. Entre-Act aus „Lohengrin" zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Proben zu „Lohengrin" haben in Dresden begonnen. Man erwartet die Aufführung Anfang Juli.

In München ist Mozart's „Idomeneo" wieder gegeben worden, nachdem er seit 16 Jahren aus dem Repertoire verschwunden war.

Die zweiactige komische Oper „Fiorina“ von Pedrotti, welche am 3. Juni in Wien zum ersten Male in Scene ging, ist die erste Novität der dießjährigen italienischen Saison, welche nicht eine entschiedene Niedertage erlitt. Das Haus war schwach besucht, aber animirt; die Oper ist frisch, der Componist noch jung. Er hat zwar die Vorbilder von Rossini und Donizetti in der komischen Oper als Muster angenommen, schlägt aber doch einen eigenen Weg ein, und nicht immer ohne Glück.

In Dresden gab man ein Festspiel: „Blühe ewig fort, du Haus Wettin“, zur Begrüßung J. K. H. des Prinzen Georg von Sachsen und der Prinzessin Donna Maria Anna, Infantin von Portugal. Das Gedicht ist von Dr. Jul. Pabst, die zur Handlung gehörige Musik, mit Benutzung der vom König Dom Pedro IV. componirten Nationalhymne, von Reissiger.

In Karlsruhe soll zu Anfang der nächsten Saison (die Bühne ist von Anfang Juni bis Anfang August geschlossen) „Diana von Solange“ einstudirt werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frl. Gärtner aus Gotha, Schülerin von Liszt, hat durch Decret des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha das Prädicat als Hof-Pianistin erhalten. In gleicher Eigenschaft wurde sie von der Herzogin von Holstein-Augustenburg zur Lehrerin der Prinzessinnen Töchter ernannt.

Hofcapellmeister Arnold Wehner in Hannover erhielt, in Anerkennung seiner Verdienste um die Kirchenmusik, vom König von Hannover den Guelphenorden.

Vermischtes.

Als Curiosum sei hier das Programm eines Concertes mitgetheilt, welches Hr. Lazareff, ein russischer Componist, der mit aller Gewalt berühmt werden will und deßhalb durch ganz Europa reist, am 20. Mai in der Tonhalle zu München gegeben hat:

„Neuere Musik im Geist und Charakter der Slaven, welche den größten Erfolg in Deutschland, Frankreich und Italien errang. — Auszug aus der Ouverture und Duett des Oratoriums „Das jüngste Gericht“, übertragen für Quartett, zwei Violinen und Pianoforte. — „Das Glück des Paradieses.“ — „Die Macht Gottes.“ Aus dem ersten Tage des Oratoriums „Die Schöpfung.“ — „Das Geheimniß des Herzens.“ — „Adieu Neapel und Tabolini!“ übertragen für Violine, Violoncelle und Piano. — „Abschied eines Militärs vom Vaterlande.“ Souvenir de Mario. — „Gruß an England“ und „Miserere,“ Rossini gewidmet, übertragen für Gesang, Pianoforte und zwei Violoncelles. — Die Herren Hofmusiker und die Hofcapelle, sowie alle anderen Künstler der Musik und des Gesanges haben freien Eintritt. Andere Personen 1 fl. Entrée.“

Dieses Programm erinnert stark an weiland Nardini, „Erfinder des harmonischen Cirkels.“ Lazareff's Musik dürfte auch der Nardini'schen nahe verwandt sein.

Durch den Abgang Karl Reinecke's nach Breslau ist die Musikdirectorstelle in Barmen erledigt. Die dortige Concert-Direction fordert wegen neuer Besetzung derselben zur Concurrenz auf.

In London soll eine Händel-Stiftung für Waisen in- und ausländischer Musiker, die in England gelebt haben, gegründet werden.

Redactions-Notiz. So erfreulich es auch im Interesse der von uns vertretenen Kunstfragen sein muß, wenn andere Journale nicht nur die Original-Nachrichten und Notizen unsers Feuilletons, sondern sogar ganze Leitartikel theils unverändert, theils mit unwesentlichen Auslassungen nachzudrucken für werth halten — ebenso wünschenswerth und der Höflichkeit angemessen dürfte es sein, daß die betreffenden Redactionen wenigstens im letzteren Falle die Quelle, aus der sie ihre Spalten gefüllt haben, regelmäßig und Jedermann verständlich bezeichneten. Denn Hieroglyphen wie: „(Br. Z.)“ könnte man zwar wol auf „Bremer“ oder „Breslauer Zeitung“ u. dergl. deuten, aber kein Mensch dürfte hieraus ohne weiteres errathen, daß die „Neue Zeitschrift für Musik“ gemeint sei. Wir bitten also fernerhin um genauere Bezeichnung, mindestens durch die 4 Buchstaben: „N. Z. f. M.“

Die Redaction.

Briefkasten.

Th. B. Manchester. Erhalten. Wird benutzt.

An die Mitglieder und Gäste
der
Leipziger Tonkünstler-Versammlung.

Zur Revision des Personen-Verzeichnisses ist wünschenswerth, von sämmtlichen Theilnehmern, welche im ersten Verzeichniß entweder unrichtig, oder (wegen später Anmeldung) gar nicht aufgeführt wurden, authentische Nachträge und Berichtigungen zu erhalten. Wir fordern deßhalb die hierbei Betheiligten auf, ihre betreffenden Reclamationen bis zum 1. Juli gefälligst schriftlich an die unterzeichnete Redaction einsenden zu wollen, weil außerdem Unrichtigkeiten oder Auslassungen im Personen-Verzeichniß kaum zu vermeiden sein dürften.

Die Redaction der N. Z. f. M.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

A. Zöllner, Der alte Zecher, für vierstimmigen Männerchor. Schleusingen, Conrad Glaser. Part. 8 Sgr. Jede Stimme 2 Sgr.

Der Männergesang in seiner echt deutschen Kraft, in seiner kernigen Einfachheit ist etwas Herrliches, Herzerhebendes — dies fühlen wir so recht von neuem bei diesem Liede des bewährten Sängers. Hier finden wir Humor, aber anderer Art als in vielen neueren Compositionen, hier begegnen wir der reinen Natur, während wir dort nichts sehen, als gesuchtes, erzwungenes, manierirtes Wesen. Die Dichtung von Ludwig Storch ist von dem Componisten in gelungener Weise wiedergegeben, und so empfehlen wir das Lied allen Liedertafeln, besonders solchen, welche einen tüchtigen Solobassisten besitzen, als sehr wirkungsvoll.

Th. Schn.

Für gemischten Chor.

C. Perfall, Vier Frühlingslieder für gemischten Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Thlr.

Ein Jeder weiß wol, welchen nachhaltigen Eindruck ein einfaches Lied für gemischte Stimmen bei gutem Vortrag auf den unbefangenen Hörer ausübt, und wir brauchen deßhalb hier nicht weiter auf den Vorzug dieser Zusammenstellung der Stimmen vor dem vierstimmigen Männerchor hinzuweisen. Und dennoch, welch ein fühlbarer Mangel an lebenswarmen und lebensfähigen Liedern herrscht auf diesem Felde! Nehmen wir die herrlichen Sammlungen von Mendelssohn, die Lieder von Hiller, Grell, Hauptmann und einige wenige aus der alten und neueren Zeit — theils Originalcompositionen, theils für vier Stimmen gesetzte Volkslieder — aus, was bleibt dann an gedruckten und daher Jedem zugänglichen Liedern übrig? Nicht viel, wenigstens nicht viel Gutes. Wir begrüßen daher mit Freuden diese Sammlung von Perfall, indem wir wiederholen, was wir schon bei Beurtheilung seiner Männerchöre äußerten: Perfall's Compositionen und auch die uns vorliegende, sind von einer noblen, würdigen Haltung und enthalten, wenn auch hie und da etwas mendelssohnianisch, namentlich in diesen Liedern dennoch viel Ursprüngliches. Wir heben aus dieser Sammlung Nr. 3 (Mailied), und Nr. 4 (Gleichheit) als höchst wirksam besonders hervor und empfehlen das ganze Heft angelegentlichst.

Gustav Kittan, Vier geistliche Gesänge für gemischten Chor. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Der Name Kittan ist uns — irren wir nicht, bisher auf musikalischem Gebiete noch nicht begegnet. Wenn, wie das Fehlen der Opuszahl fast anzeigt, hier das Erstlingswerk eines jungen Componisten vorliegt, so können wir zu diesem Opus 1 nur gratuliren. Die geistlichen Gesänge Kittan's sind nicht denen z. B. von Hauptmann oder Hiller an die Seite zu stellen; freuen wir uns aber ihres Erscheinens und hoffen, daß deren noch mehr und noch bessere folgen werden. Ueberhaupt sei hier der Wunsch ausgesprochen, daß dazu begabte Componisten doch diesem Zweige der geistlichen Musik ein größeres Interesse als bisher zuwenden, ebenso aber die Herren Verleger sich bereitwilliger zum Druck derartiger Compositionen finden möchten, denn es ist leider eine bekannte Sache, daß jedes beliebige, fade Salonstück eher einen Verleger findet, als wirklich Gediegenes auf dem eben beregten Felde. Th. Sch n.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. B. Duvernoy, Op. 240. **Ecole moderne du Piano.** 1 Partie: Gammes harmonisées. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Der zweite Theil dieses Werkes enthält „Exercises journaliers", der dritte „Etudes spéciales." Der erste liegt uns allein vor. Er umfaßt, nach zwei Seiten Uebungen im Umfang von fünf Tönen, dem Titel gemäß das Studium der Tonleitern, welche immer nach dem Quintenzirkel, theils von der Ober-, theils von der Unterquinte anfangend, sämmtliche Tonarten durchlaufen. Die unbeschäftigte Hand giebt immer die harmonische Grundlage an, wodurch das Trockene und Ermüdende der Uebungen vermieden wird. Der Inhalt des 45 Seiten enthaltenden Heftes ist inkürze folgender: Tonleitern in allen Dur-Tonarten für die rechte und linke Hand, Tonleitern in allen Moll-Tonarten (in doppelter Weise: a) mit großer Sexte und Septime aufsteigend, mit kleiner Sexte und Septime absteigend, b) mit kleiner Sexte und großer Septime auf- und absteigend), Dur-Tonleitern, durch Halbtöne auf einander folgend, Dur-Tonleitern in Octaven, Dur-Tonleitern in Terzen, Dur-Tonleitern in Sexten, sodann die Moll-Tonleitern in denselben Intervallen, Tonleitern in Gegenbewegung, in verschiedener Anordnung, chromatische Tonleitern in Octaven, Terzen, Sexten, Uebungsstücke über die chromatische Tonleiter, für beide Hände abwechselnd, vorbereitende Uebungsstücke für die Tonleitern in Terzen, für jede Hand einzeln, Tonleitern in Terzen, chromatische Tonleitern in Terzen, abgestoßene Terzen. Der Fingersatz ist überall genau angegeben. Der Verfasser hat mit unverkennbarem Lehrgeschick etwas durchaus Praktisches geliefert und wir können sein Werk Lehrern wie Schülern angelegentlich empfehlen.

Louis Köhler, Op. 65. Zwölf Uebungsstücke zur Unterhaltung am Clavier. In 2 Heften. Cassel, Luckhardt. à 12 1/2 Sgr.

Das erste Heft enthält: Parademarsch, Schweizerwalzer, Stillleben, Spaziergang, Jägerchor, Einfaches Lied; das zweite Heft: Ballade, Zum Tanz, Signaltrompeter, Zum Kinderspiel, Tyrolienne, Trauermarsch. Die Stücke bringen gute und auch charaktervolle Musik, und vereinigen den unterhaltenden Zweck mit dem belehrenden. M.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme.

F. Gust. Jansen, Op. 19. Der Trompeter an der Katzbach. Romanze für Bariton oder Baß mit Pianofortebegleitung. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. 7 1/2 Ngr.

Wir machten schon die Bekanntschaft des Componisten mit seinem Op. 20, sechs hübschen Liedern. Die vorliegende Romanze reiht sich diesen würdig an. Durch gesunden fließenden Fortgang der Melodie, kräftige Harmonisirung und charakteristisch markirten Ausdruck gelangt die Mosen'sche Dichtung zu recht empfundener musikalischer Wirkung. Der volksliedartige Typus kennzeichnet auch hier den Verfasser. Baritonisten erhalten hiermit eine lohnende Bereicherung ihres Repertoires. R. Viole.

Für Pianoforte.

Aloys Schmitt, Op. 113. **Fantaisie et agitato** pour Piano. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22 1/2 Ngr.

———, Op. 110. **Scherzo** pour le Piano. Ebendas. Pr. 12 1/2 Ngr.

———, Op 109. **Deux morceaux** pour Piano. Nr. 1. Adagio. Nr. 2. Andante. Ebendas. à 10 Ngr.

Die Phantasie ist ein ziemlich ausgedehntes Stück; ihr Werth dürfte mehr in einer sehr gediegenen Verarbeitung beruhen, als in einer specifisch musikalisch anregenden Ausdrucksweise. Für die Technik ist sie sehr brauchbar, da sie sehr mannigfaltig in Figuren und Passagen sich erweist. Das „Scherzo" ist allerdings kein Stück, wie wir es z. B. bei Chopin und Schumann finden; es mangeln ihm die geistigen Eigenschaften; doch ist es ansprechend und fließend geschrieben, und wird von Leuten, denen das Denken bei der Musik schwer wird, nicht ohne Interesse gespielt werden. Die „Deux morceaux" bieten in musikalischer Hinsicht zwar nichts Hervorstechendes, Eigenthümliches, doch ist das Spiel mit Tönen, ohne weitere Ansprüche auf Darstellung einer prägnanten Stimmung, nicht ohne Interesse. Es sind mehr gelegentlich hingeworfene Stücke der Laune. E. K.

Intelligenz-Blatt.

Warnung.

Die Unterzeichneten haben längere Zeit hindurch dem Unfug der Verbreitung von Nachdrücken ihres Musikalienverlags, namentlich der Werke *Beethoven*'s, *C. M. v. Weber*'s u. A., insofern mit Nachsicht zugesehen, als sie nur die Nachdrucker selbst, nicht die Sortimentshändler, welche sich mit dem Vertriebe der Nachdruck-Ausgaben befassten, in Anspruch genommen haben. In neuerer Zeit ist aber der Verkauf von Nachdruckausgaben in so grossem Massstabe und zu so grossem Schaden der Verlagsberechtigten betrieben worden, dass jene Nachsicht nicht länger stattfinden kann. Die Unterzeichneten warnen daher hierdurch öffentlich vor der Fortsetzung solchen Gebahrens, indem sie zugleich auf die unausbleiblichen Folgen hinweisen, welche die Nichtbeachtung dieser Warnung haben würde.

Leipzig, 20. Mai 1859.

Breitkopf & Härtel,
C. F. Peters.

Friedrich Hofmeister,
B. Schott's Söhne
aus *Mainz.*

Beim Beginn des 51. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 25. — Den 17. Juni 1859.

Inhalt: Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung. — Aus Prag. — Briefe aus Frankfurt a. M. (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Erster Artikel.

Prolog

zur

Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung.

Gedichtet von Adolf Stern.

Gesprochen von Frau Franziska Ritter, geb. Wagner.

All die Klänge, die verrauschten, jeder Ton, der hier verhallt,
War ein Grüßen an euch Alle, durch des Geistes Allgewalt,
Geistesahnen, Geistesmahnen, welches Raum und Zeit durchmißt,
War ein Gruß des edeln Meisters, der zu früh geschieden ist.

Gruß euch Allen, die von nahe wie von fern herbeigeeilt,
Gruß euch Allen, welche jemals in dem hohen Reich geweilt,
Dem allein das Glück, der Frieden, dem ein voller Himmelsblick,
Dem des Himmels Macht beschieden, in dem Reiche der Musik.

Doch mit manchem Frühgeschiednen, den die Kunst mit Recht beweint,
Missen wir vor allem heute einen, der ihr früh geeint,
Und mit jedem vollen Klange, den ein Herz willkommen heißt,
Mit dem eigensten Gesange grüßt euch Robert Schumann's Geist.

Der zuerst mit scharfem Worte gegen Flitter, Tand und Dunst,
Neu erschloß die Tempelpforte großer, reiner, echter Kunst,
Als er frisch und keck verbündet mit Genossen, geisteshell,
Jenen neuen Geist verkündet, der zum mächtgen Strom der Quell.

Heute leben die Gestalten, deren Größe er geahnt,
Ja, ihr seid in diesen Hallen an sie alle ernst gemahnt:
Schubert tritt, ein Jünger dessen, der der größte Meister war,
Vor die Freunde, hold umgeben von der bunten Liederschaar.

Dann ein Meister rein und edel, wie im Leben so im Ton,
Klarheit, Zartheit, Würde einend, Mozart's Erbe: Mendelssohn,
Während Schumann's eignes Schaffen seinem Herzen frisch entquoll,
Wie ein reichstes Dichterleben, farbig, tief und ahnungsvoll.

Und der Genius deutschen Liedes gab an beide seinen Kranz,
Schmückt bei ihm verwandten Klängen auch den Namen Robert Franz;
Zeigt dann jene Hochgestalten, die die Sage einst erschuf,
Die erweckt zu neuem Leben Richard Wagner's Zauberruf.

Jedes Bild, das lebend, tönend jetzt vor unsren Augen steht,
Senta, Tristan und Isolde, Elsa und Elisabeth,
Lohengrin der Gottgesandte und der hohe Sängerstreit,
Alles athmet deutsche Minne, deutsche Kraft und Herrlichkeit.

Während Berlioz Glanz des Südens und des Nordens Ueberkraft,
Leidenschaft und wildes Drängen bannt in seiner Töne Haft,
Bietet gleichen Glanz der Farben, der von Licht verklärt erscheint,
Jener, der die Leidenschaften mit der Gottergebung eint.

Jener, dem bei allem Ringen doch der Quell des Maßes fließt,
Dessen Name stolz und klangvoll heut die stolze Reihe schließt,
Jene Reihe eurer Besten, der ihr heut am vollsten werth,
Wenn ihr sie in ihren Tönen und in ihnen selbst euch ehrt.

Draußen rauschen wilde Wetter, Schwüle geht durch jedes Herz,
Klingt der schrille Ton der Schwerter, dröhnt des Krieges rauhes Erz,
Statt der Liebe wird gemeinsam nur der Zorn, der Haß, der Streit,
Und der Friede flüchtet einsam aus der schlachtendurstigen Zeit.

Flüchtet in des Streites Tagen zu dem Eiland hin der Kunst,
Sendet dorther seine Strahlen, in des Kampfes trüben Dunst,
Mahnt von ihrem heilgen Grunde an das wildgescheuchte Glück,
Spricht mit ihrem Zaubermunde, kehrt vereint mit ihr zurück.

Die des Friedens einzge Stätte, die der Menschheit letzter Port,
Die im wilden Kampfestoben Frieden spendet fort und fort,
Laßt sie nicht vom Streit verwüsten, wahren sollt ihr ja der Zeit
Alles was zum Ew'gen strebet im Gewirr der Endlichkeit!

Und so seid denn heut willkommen, seid gegrüßet All' und All',
Wort und Töne mögen finden tief im Herzen Wiederhall,
Und die Kunst verbleib in Klarheit, hoch ob allem öden Nichts,
Priesterin der Herzenswahrheit, der Versöhnung und des Lichts!

Mit diesem poetischen Gruß des befreundeten Dichters sei unser Rückblick auf jene schönen Tage begonnen, welche soviel des Erhebenden und Erfreulichen barboten, und durch keinen Mißton gestört in der Erinnerung aller Theilnehmer den harmonischen Eindruck reiner und echter Kunstgenüsse bei festlich heiterer Stimmung, verbunden mit einer künstlerischen wie gesellig innigen Vereinigung und Förderung hinterlassen haben.

In diesen Tagen des Kämpfens und Schwankens that eine so friedliche, so fest geschlossene, begeistert begonnene und erfolgreich durchgeführte Vereinigung fremder und einheimischer Kunstgenossen doppelt wohl, und bestätigte auf das glänzendste, daß wir uns nicht getäuscht hatten, als wir — trotz der drohenden Zeitereignisse und der vielen ernsten Besorgnisse, die sich deßhalb aller Orten erhoben und andere Feste theils hemmten, theils zerstörten — an dem bereits im vorigen Jahre entworfenen Plane unerschütterlich festhielten, und den Ruf zur Versammlung, an die Repräsentanten der Tonkunst, mitten durch die Kriegsrufe vertrauensvoll erschallen ließen. Die Tonkünstler waren unserer Einladung mit einer in Anbetracht des kritischen Moments überraschenden Einmüthigkeit gefolgt; die Anzahl der Fremden, oft von weither gekommenen Mitglieder und Gäste betrug über 150, der sich eine mindestens gleiche Anzahl einheimischer Künstler und Kunstfreunde angeschlossen hatte. Rußland, Schweden, Norwegen, Holland, Belgien, die Ostseeprovinzen und die Schweiz waren durch würdige Repräsentanten vertreten; vom Rheine und selbst aus dem schwerbedrängten Oesterreich waren Künstler herbeigekommen; und wenn diese verhältnißmäßig weniger zahlreich waren, als die Tonkünstler aus den näher gelegenen Nachbarländern Preußen, Thüringen, Hannover &c., wenn endlich deren Gesammtzahl durch die der Musiker unseres kleinen Sachsens noch überboten wurde, so lag das in den schweren Zeitverhältnissen, welche noch im letzten Augenblick gar vielen im voraus Angemeldeten momentan nicht zu beseitigende Hindernisse in den Weg legten. Um so höher ist der numerische wie künstlerische Erfolg anzuschlagen, auf den wir in jeder Hinsicht mit ebenso großer Befriedigung als Dankbarkeit gegen alle, welche zum Gelingen des Ganzen beigetragen haben, jetzt zurückblicken dürfen.

Ueber Veranlassung und Zweck dieser Tonkünstler-Versammlung, über ihre nächsten und entfernteren Ziele haben sich d. Bl. im Laufe des Jahres mehrfach ausgesprochen, so daß eine Recapitulation an diesem Orte wol als überflüssig erscheinen dürfte. Namentlich können wir hier speciell auf den schon in voriger Nummer mitgetheilten Vortrag, welchen der Redacteur d. Bl., zugleich Anordner und Vorsteher der Versammlung, zur Eröffnung derselben gehalten hat, betreffs einer genaueren Orientirung getrost verweisen, um hierauf sofort zur Betrachtung der thatsächlichen Resultate unseres Festes überzugehen.

Schon zu den gegen Eintrittskarten zu besuchenden Hauptproben, — welche mit der zu Liszt's Festmesse am 29. Mai im Gewandhaus begannen und bis zum 1. Juni Mittags fortgesetzt wurden, — hatten sich bereits zahlreiche fremde Tonkünstler eingefunden, von dem natürlichen Wunsche getrieben, die für sie fast sämmtlich mehr oder weniger neuen Werke öfter zu hören und möglichst genau kennen zu lernen. Ein großer Theil dieser Gesellschaft versammelte sich am Nachmittag des 31. Mai bei Hrn. Concert-M. David, welcher die musikalischen Honneurs Leipzigs in liebenswürdiger Weise machte und in seinen Salons den ersten Vereinigungspunct für die fremden und einheimischen Künstler gastlich eröffnet hatte. Die hier gebotenen künstlerischen Genüsse gestalteten sich unabsichtlich zu einer interessanten Vorfeier des Festes. Das Meininger Hofquartett der HH. Gebrüder Müller, welches zum erstenmal in Leipzig anwesend war, trug ein noch unbekanntes Manuscriptquartett von Köttlitz vor; sodann spielte Liszt mit H. v. Bronsart seine symphonische Dichtung „Orpheus" im Arrangement für zwei Pianoforte; Frau v. Milde sang Fr. Schubert's „Junge Nonne"; die hierauf folgenden „Contraste" für zwei Pianofortes zu acht Händen von Moscheles wurden von dem Componisten und Liszt am ersten, durch die HH. v. Bronsart und Jaell am zweiten Pianoforte ausgeführt; Carl Tausig folgte mit Liszt's Concertwalzer über zwei Motive aus Lucia und Parisina, und den imposanten Schluß machte Liszt mit dem unvergleichlichen Vortrag seiner soeben erschienenen Orgelfuge B A C H, in freier Uebertragung für Pianoforte. — Unmittelbar hierauf begann in der Thomaskirche die letzte Hauptprobe der Bach'schen „hohen Messe", nach deren Beendigung noch eine Soirée bei der Frau Fürstin von Sayn-Wittgenstein stattfand, in welcher Liszt wiederholt spielte, und zwar eine Transcription von F. Dräseke's neuester Composition der Strachwitz'schen Ballade „König Helke", und mit Frl. Ingeborg Stark die eben erschienenen geistvollen Räthsel-Canons von Weitzmann.

Am Morgen des 1. Juni wurde das Bureau der Tonkünstler-Versammlung im Parterrelocal des Gewandhauses eröffnet, und der über Erwartung große

Andrang in den ersten Stunden bewies, daß bei weitem die Mehrzahl der Fremden sich pünctlichst eingefunden hatte. Nur verhältnißmäßig wenige lösten ihre Mitgliederkarten noch am folgenden Tage, und fast alle leisteten dem im Interesse des ganzen Unternehmens ausgesprochenen Wunsche bereitwillig Folge, der Versammlung bis zum Schlusse beizuwohnen — gewiß ein höchst erfreulicher Beweis der allgemeinen, sich fortwährend gleichbleibenden Theilnahme. — Nachdem in den Mittagsstunden die letzte Generalprobe zu Liszt's „Festmesse" in der Thomaskirche von allen bis dahin Eingetroffenen besucht, und während des Nachmittags das Fremdenbureau noch fortfahrend gefüllt war, begann die eigentliche Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung Abends 1/2 7 Uhr mit dem großen Concert im festlich erleuchteten Stadttheater. Seit Wochen hatten diese Räume — infolge der Besorgniß erregenden politischen und finanziellen Verhältnisse, trotz der Leipziger Ostermesse und trotz zahlreicher anlockender Gastspiele — kein so zahlreiches und gewähltes Publicum versammelt — ein glänzendes Vertrauensvotum für die Tonkünstler-Versammlung!

Der leitende Gedanke des Concertprogramms, der auch in dem die Versammlung begrüßenden Prolog von Ad. Stern einen poetischen Ausdruck erhielt, war: in kurzen, aber charakteristischen Hauptzügen ein Gesammtbild der hervorragendsten musikalischen Bestrebungen der nach-Beethoven'schen Periode zu entwerfen, und somit den Koryphäen der Tonkunst, welche in den letzten drei Decennien am maßgebendsten und einflußreichsten auf unsere gegenwärtige Kunstentwicklung eingewirkt hatten — (welche dem entsprechend auch durch die „Neue Zeitschrift für Musik" während ihres 25jährigen Bestehens, theils zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht, theils durch eingehende Würdigung consequent vertreten worden waren) — durch ihre eigenen Meisterwerke eine echt künstlerische Feier zu bereiten Hätte man den bedeutendsten Meistern der Neuzeit nach ihrem vollen Werthe allseitig gleich gerecht werden wollen; hätte man außerdem noch mehrere in zweiter Linie (der Originalität wie des Einflusses auf die Jetztzeit) stehende Tonkünstler ihnen anreihen wollen, so wäre ein Abend dazu keinesfalls ausreichend gewesen, weßhalb auch ursprünglich noch eine zweite Concertaufführung projectirt war, die in Verbindung mit der scenischen Darstellung von Schumann's „Manfred", Sonnabend den 4. Juni (anstatt der anfänglich auf Dienstag den 31. Mai zur Vorfeier angesetzten „Genoveva") stattfinden sollte. Weil dieser erweiterte Plan sich aber wegen localer Hindernisse nicht realisiren ließ, mußte das Concertprogramm nothwendigerweise möglichst eingeschränkt werden, konnte folglich nur die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung, und auch diese mehr in Umrissen als breit ausführend andeuten. Daß unter solchen Verhältnissen Beethoven's Werke im Programm um so eher weggelassen werden konnten, als diese einestheils zu den am allgemeinsten bekannten und am weitesten verbreiteten gehören, und andrerseits ihre künstlerische Machtentwicklung bereits vor der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" erreicht hatten, dürfte hierdurch wol hinlänglich motivirt sein.

In die Leitung des Concertes hatten sich die HH. Capell-M. Riccius (vom Leipziger Stadttheater) und Liszt getheilt, so daß ersterer den ersten, letzterer den zweiten Theil dirigirte. Durch Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" wurde der festliche Abend bedeutungsvoll eröffnet. Denn nicht nur charakterisirte dieses aus der schönsten Periode Mendelssohn's stammende Werk den Meister vortrefflich, indem es durch seinen poetischen Vorwurf dem Programm zugleich eine symbolische Bedeutung verlieh — sondern die Ouverture ist für Leipzig noch dadurch von besonderem Interesse, daß sie das erste Instrumentalwerk ist, welches Mendelssohn in Leipzig überhaupt dirigirte, indem er damit seine durch 12 ereignißvolle Jahre fortgesetzte Thätigkeit als Dirigent der Gewandhausconcerte am 4. October 1835 (1 1/2 Jahr nach Gründung der „Neuen Zeitschrift") begann*). — Die Ausführung der Ouverture, ein Meisterstück des Leipziger Gewandhausorchesters, war wie sich erwarten ließ, eine vortreffliche und wurde mit lebhaftem Beifall begrüßt.

Jetzt folgte der an der Spitze d. Bl. mitgetheilte Prolog, den Frau Ritter, eine für Leipzig völlig neue künstlerische Erscheinung, von einem prachtvollen Organ unterstützt, mit der epischen Ruhe und würdevollen Weihe einer echten Priesterin der Kunst sprach, und so zur schönsten Geltung brachte.

(Schluß folgt.)

Aus Prag.

Das Jahr 1858 war in künstlerischer Beziehung für Prag insofern äußerst lehrreich, als es uns erkennen ließ, daß die wohlwollende, freundliche Gesinnung für die Regungen und Geschicke des Musiklebens in der Moldaustadt gerade nicht inner den Grenzen der poliglotten oder sogenannten insbesondere deutschen Monarchie zu suchen sind. Wir meinen damit zunächst die von gallsüchtiger Mißgunst und beschränkter Voreingenommenheit gegen Prag datirten Berichte einer gewissen Presse über das stattgehabte fünfzigjährige Jubiläum unseres Con-

*) Vergl. hierüber: Schumann's ersten „Schwärmbrief von Eusebius an Chiara." „N. Z. f. M." 3. Band. Nr. 32. Pag. 126 (1835) und Rob. Schumann's „Gesammelte Schriften." 1. Band. Pag. 190.

servatoriums der Musik. Nicht der Tadel an sich, dem zuletzt jedes menschliche Beginnen, jedes sociale Unternehmen, jede künstlerische und wissenschaftliche Institution Stoff genug zu bieten imstande sind; sondern die Art desselben mußte nothwendig verletzen. Der Ton, in welchem man über ein altbewährtes Kunstinstitut und seine Bedeutung absprach, zufolge eines Zufalles bei einer jedenfalls merkwürdigen Musik-Festivität alles in die Sphäre des zu Verdammenden und Lächerlichen hinabzog, ja selbst zu den unlautersten, weil lügenhaften Mitteln griff, hatte trotz seiner schlauen Berechnung aber zum größten Glücke so sehr den Charakter der Animosität und jener bornirten Kirchthurmkritik, welche den Splitter im Auge des Nachbarn theoretisch operiren will, um zu verdecken, daß sie am eigenen Herde nichts Ebenbürtiges in die Wagschale zu legen vermag, an sich, daß man die vorgefaßte Absicht um jeden Preis nur zu deutlich gewahr wurde. Es waren eben Geschosse aus gezogenen Kanonen einer perfiden Taktik, welche bestimmt waren, zu vernichten; weithin zielten, aber eben deßhalb ihr Ziel verfehlten, weil die Tragweite im blinden Eifer unbedingter Negation falsch berechnet war.

Den Bemühungen eines besondern Erinnerungsjahres mußte heuer nothwendig eine kleine Reaction folgen, so daß die musikalischen Kundgebungen der Saison 1859 nicht so vielseitigen Stoff mannigfaltigen Interesses bieten, wie andere Jahre, in denen Kittl's Orchester immer an der Spitze der musikalischen Ereignisse Prags zu stehen pflegt. Dazu kommt der Umstand, daß die jetzt disponiblen Instrumentalkräfte, da im vorigen Jahre ein vollständiger Turnus der Unterrichtszeit abgeschlossen wurde, nur dem ersten Curse angehören und die Wahl der symphonischen Werke zur Aufführung, wenn auch nicht in Rücksicht der Gediegenheit, doch in jener der Schwierigkeit der Aufgabe nicht vollkommen frei erscheint. Daß dies aber nicht in allzuweiter Bedeutung zu verstehen, beweist die Mitwirkung des das gewöhnliche Theaterorchester verstärkenden Streichquartettes aus dem Conservatorium bei dem von Hrn. Hans v. Bülow dirigirten großen Concerte, in welchem Liszt's symphonische Dichtungen „Festklänge" und „Mazeppa" vorgetragen wurden, und daß gerade diese Tonwerke nicht zu den leichtern gehören, wird wol Jeder zugeben. Bekanntlich hatte Kittl diesen Winter das Unglück, den rechten Arm zu brechen und ein mehrmonatliches, schmerzenvolles Krankenlager entzog ihn seiner Thätigkeit, so daß die seiner Obhut anvertrauten Orchesterschulen suspendirt und nur theilweise suppletirt werden mußten. Zufolge dieses den Director des Conservatoriums und dieses mit ihm getroffenen Unfalles fanden heuer statt der gewöhnlichen, statutenmäßigen drei nur zwei Concerte, und diese erst im April statt. Auch müssen wir hinsichtlich einer oben gemachten Bemerkung beifügen, daß die Wahl der aufzuführenden Orchesterwerke für heuer nur insoferne beschränkt erscheint, als diesmal Beethoven und die Heroen seiner Nachfolger in der Zeit oder im Wesen nicht repräsentirt erscheinen. Doch gilt das Letztere nur bedingungsweise, indem Hr. Kittl in einem späteren unter Mitwirkung des Conservatoriums veranstalteten Wohlthätigkeitsconcerte R. Schumann's eben so tief concipirte, als außerordentlich schwierige Manfredouverture in einer eben so correcten, als schwungvollen Aufführung zu Gehör brachte.

Wie richtig die zum Theil maßlosen Anfeindungen und persönlichen Ausfälle, die sich im vorigen Jahre residenzliche Anmaßung einiger in der Provinz gastirenden Journalisten gegen Kittl erlaubt, gewürdigt und auf ihr kennzeichnendes Maß zurückgeführt wurden, bewiesen die lauten Zeugen der Sympathie und Achtung, mit welchen der Director empfangen wurde, als er beim ersten Concerte zum ersten Male nach seiner Genesung vor dem Publicum erschien und die ihm sinnreich bereitete Ueberraschung, daß er einen schönen Tactirstab, dargeboten von unbekannter Hand und mit der ihm geltenden speciellen Widmung, am Dirigentenpulte fand.

Doch um zu dem eigentlichen Objecte unseres Berichtes zu gelangen, sei vor allem bemerkt, daß man heuer mit einer gänzlichen Reform des sonst bei dem Conservatoriumsconcerten befolgten exclusiven Planes begann und mit Herbeiziehung von Kunstnotabilitäten ersten Ranges dieselben zu illustriren strebte, eine Neuerung, die nun auch in der Folge stattfinden soll. Der einzige plausible Grund, den man gegen diese neue Maßregel einwendend hervorhob, besteht nicht in der Alterirung des Charakters der Institutsconcerte, sondern höchstens nur darin, daß gerade heuer, wo nur zwei stattfanden, der Anfang gemacht wurde, und etwa in der geringen Anzahl dieser Concerte, welche in der Regel die Dreizahl nie überschreiten. Abgesehen von dem Glanze und erhöhten Interesse, die den Concerten durch Leistungen reproducirender, auf der Höhe der Vollendung stehender berühmter Künstler verliehen werden, fällt auch der nothwendig eintretende Einfluß derselben auf die Zöglinge der Anstalt nicht leicht ins Gewicht. Wir begrüßen daher diese Reform nicht nur in den eben angeführten Beziehungen, sondern auch als Vorbote der Bestimmung einer größeren Anzahl von Concerten des Instituts, welches unter solchen Bedingungen den Glanz seiner Wirksamkeit viel thätiger entfalten könnte, als bisher und mit der Zeit im Stande wäre, gleich andern berühmten Instituten anderer Städte mit ihren Abonnementsconcerten, das musikalische Leben Prags in einem Brennpuncte zu concentriren und den maßgebenden Ton in der Musiksphäre anzugeben.

(Schluß folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Die beiden Dioscuren am hiesigen oratorischen Himmel, der Cäcilien- und Rühl'sche Verein, gaben ersterer im zweiten Abonnementsconcert: Motetten von Bach, Mendelssohn und Messer, Salve regina von Hauptmann, Chor von Haydn „Du bists, dem Lob und Ehr gebührt", und Chöre aus den „Letzten Dingen" von Spohr; zur Händelfeier am 14. April in der Paulskirche „Israel in Egypten" von Händel mit dem hiesigen Orchester, und die D moll-Messe von Cherubini, von Messer am Flügel dirigirt. Waren bei der Händelfeier die Soli in den Händen von Fachkünstlern (die Damen J. Richter und Narz und die HH. Baumann, Pichler und Abiger), so sangen in der D moll-Messe nur die Mitglieder des Vereins, und man sollte diesem Princip immer folgen. Abgesehen von der Ersparniß vieler Umstände und Kosten, wäre der Begriff von einem Dilettantenkreis völlig rein erhalten, man schöpfte nur aus eigner Quelle, und der Sologesang würde durch dieses Bedürfniß der Gegenstand höheren Studiums. — Der Rühl'sche Verein griff in Folge heftiger Conflicte mit der hiesigen Theaterdirection bebezüglich der Aufführung von Haydn's „Schöpfung" in der St. Katharinenkirche ziemlich weit, indem er das Darmstädter Orchester und Frl. Veith aus Cassel direct von den beiden Majestäten requirirte. Mich aller Bemerkungen über den hieraus entstandenen Zeitungs- und Brochurenkrieg enthaltend, sei nur die Thatsache einer grandiosen Aufführung im Auge gehalten, und nichts kann der glänzenden Wirkung gleich kommen, welche der plötzliche Eintritt der Orgel bei der Stelle „und es ward Licht" hervorbrachte. Es war ein Sonnenaufgang für Geist und Herz, dessen Erfindung und Ausführung unserm wackern Organisten Kellner zur Ehre gereicht. Die übrigen Solisten waren der Tenorist Wagner aus Darmstadt und unser braver kunstgeübter Dilettant, der Bariton Hill-Malapert. Das Concert des Philharmonischen Vereins (auch unter Messer's Scepter) gab Ouverturen zu den „Ruinen von Athen" und zu Reisigers „Yelva", das Clavierconcert A moll von Hummel (Hr. W. Hill), Arie und Lieder (Frl. Peters), und Mozart's 1778 für das Concert spirituel in Paris geschriebene Symphonie in D dur. Dankbar anzuerkennende Progresse dieses fleißigen und emporblühenden Vereins. — Theaterconcerte gaben, wie bereits angedeutet, Dreyschock und Molique; Privatmatinéen und Soiréen: Der Violoncellist Brinkmann, die Geiger Ludw. Strauß und Eliason, Ehrlich und der Sänger Karl Eybenschütz, dessen sympathisches Organ vielen Anklang findet. In letzteren waren für uns neu die Coloratur-Soubrette Maria Deetz von Mannheim (mit allgemeinem Beifall), der noch jugendliche Pianist Herrmann Levi, dessen Sonate für Clavier und Violine bedeutendes Talent bekundet, dessen Spiel aber noch der Künstlerruhe bedarf, und der Geiger Naret-Koning, früher der unsere, jetzt statt Becker (der nach Paris ging) Concertmeister in Mannheim. Nicht minder hervorzuheben ist das Concert der Frl. Johanna Martin, unstreitig zu den besten unter den jugendlichen und zur Bühne gereiften Sängerinnen gehörend.

Aus den Lawinen hier bestehender Liederkranz- und Liedertafelconcerte ziehe ich blos folgende heraus: Das 31. Stiftungsfest des alten Liederkranzes wird an gediegenem Humor nicht leicht seinesgleichen finden. Hier handelte es sich um nichts Geringeres als um „Eine Stunde im Himmel", in welchem Apollo, Orpheus, Polyhymnia, Euterpe und Terpsichore redend, singend und tanzend auftreten, und den Streit zwischen classischer und profaner Musik schlichten, wobei es an zeitgemäß treffenden Attaquen nicht fehlte. Der köstliche Darsteller des Musenkasperls wäre jeder komischen Oper zu empfehlen. Das jährliche Concert für die Mozartstiftung (deren jetziger Zögling Jos. Brambach) gab die Chöre „O Isis", der „Antigone" und ein Mozart'sches Clavierconcert von Henkel brav gespielt. Verbindender Text zur „Antigone" von Dr. Weismann, Sprecherin die Schauspielerin Frl. Meyer, Soli Hr. Pichler. Der Neeb'sche Quartettverein brachte manches Neue, und das vierte Abonnementconcert des Concertvereins unter anderm die Ouverture zu Neeb's Oper: „Die schwarzen Jäger", welche Glück machte. Das Orchester des königl. bayrischen Infanterieregiments wurde vom Musik-Dir. Höchner wacker geleitet. Endlich eine Abendunterhaltung zum Besten eines hiesigen Frauenhilfsvereins zur Wohlthätigkeit, worin die Weins'schen „Sechzehner" aus Hanau ihren wohlbegründeten Ruf als tüchtige Choragen wieder neu auffrischten.

Zum Schluß aber noch etwas Wesentliches: Inmitten unserer oratorischen Vereine hat sich nämlich auch ein Operngesangverein gebildet, der, einem längst gefühlten Bedürfniß zufolge (ich kenne die Bedeutung dieses so oft mißbrauchten Wortes vollkommen), schnell und sicher ins Leben trat, sich erfolgreich entwickelt hat und nur den angehörigen Familien, resp. einigen Fachkünstlern zugänglich ist. Er besteht aus ca. 40 Mitgliedern und hat bereits die Opern „Zemire und Azor" von Spohr und „Hans Heiling" von Marschner zur Aufführung gebracht. Nächstens soll „Tankred" und „Don Juan" an die Reihe kommen. Es ist über ein solches Wagniß manches Dafür und Dagegen zu sagen. Dagegen, weil es für einen angehenden Verein anmaßend erscheint, damit anzufangen, womit man gewöhnlich aufhört. Da aber die Mitglieder meistens musikalisch vorgebildet sind und sich auch, namentlich die Solisten, vorzüglicher Stimmmittel erfreuen, so hat der Verein im Entstehen bereits einen tüchtigen Vorsprung gewonnen

und kann solche Angriffe schon wagen. Dafür spricht ferner, daß es recht gut ist, wenn der Dilettantismus solche Werke kennen lernt, die man theilweise von der Bühne verbannt hat, und weil ein Vertrautwerden mit den Schwierigkeiten des Opernvortrags ein bescheideneres Urtheil über den Opernsänger erzeugt, über welchen man leider nur allzuoft en bagatelle abartheilt. Daß hier nur von einem gebildeten Dilettantismus, der von einem ausübenden Laienthum wohl zu unterscheiden, die Rede ist, versteht sich von selbst. Was für ein solches Unternehmen weiter spricht, ist, daß sich alle Elemente des Styls und Vortrags in der Oper vereinigen, und der Sänger folglich Gelegenheit hat, sich mehrseitiger auszubilden, als es der alleinige Oratorienstyl gestattet, davon abgesehen, daß das farbenstrotzende und leidenschaftlich bewegte Opernreich schon seiner Natur nach ein höheres Interesse für Sänger und Zuhörer darbietet. Das leitende Princip dabei bleibt natürlich immer die Hauptsache, weßhalb dem Herrn Gesanglehrer Schmidt (von Moskau hierher übersiedelt) und dem Pianisten Hrn. Lichtenstein das beste Zeugniß gebührt. Indem der Erstere sich lediglich mit der Leitung des Gesanges beschäftigt und das Werk zur Aufführung reif macht, übernimmt Letzterer bei den Hauptproben und der Aufführung die Begleitung am Flügel, und es in der That das sichere Zusammentreffen beider Elemente bei denselben zu bewundern. Ohne Allem und Jedem ein unbedingtes Lob spenden zu wollen, so überrascht nichtsdestoweniger neben einer guten Tonbildung und deutlichen Pronunciation die rhythmische Sicherheit der Eintritte und die Besiegung der harmonischen Schwierigkeiten, welche diese Compositionen darbieten. Es dürfte diesem Verein demnach ein günstiges Prognosticon zu stellen sein. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Manchester. Unsere musikalische Saison ist nun vorüber und alle Celebritäten sind nach London gegangen, wo die Saison jetzt ihren Höhepunct erreicht hat. — Charles Hallé war während des Winters sehr thätig für den Cyclus seiner Concerte in der „Free-Trade-Hall." Anerkennenswerth waren seine Bemühungen, zwei Saisons hindurch (während welcher er für das Unternehmen engagirt war) seinem Auditorium ein Programm zu bieten, welches die Verbreitung der musikalischen Bildung unter der mittleren Classe der Gesellschaft anstrebt, da letztere oft vom Genusse höherer Kunstleistungen durch den ihre Mittel gewöhnlich übersteigenden Eintrittspreis ausgeschlossen ist. Hr. Hallé hat diese Schwierigkeiten zu überwinden gewußt und bot ein classisches Concert für einen Schilling (10 Sgr.). Ein Ueberblick des Repertoirs zeigt neben anderen größeren Werken nicht weniger als zwanzig Symphonien; neun von Beethoven, eine von Gade, zwei von Mendelssohn, vier von Haydn und vier von Mozart. Unter den 55 Ouverturen errang die zu Wagner's „Tannhäuser" den glänzendsten Erfolg. Zwei besondere Abende waren den Oratorien: Messias" und „Schöpfung" gewidmet. Hr. Hallé selbst fungirte als Orchesterdirigent und erster Pianist, in welchen beiden Leistungen er seine Künstlerschaft vollkommen bethätigte. Nicht weniger als 16 Instrumental- und 27 Vocal-Soli, alle von anerkennenswerther Bedeutung, erschienen in diesen Concerten. — Die Montags-Concerte hatten in dieser Saison einen größern Beifall, als je zuvor. Das Geheimniß dieses Erfolges liegt ohne Zweifel in der Thatsache, daß sie mehr dem nationalen als dem sogenannten classischen Geschmack angepaßt sind. Das Arrangament dieser Concerte war vollkommen geeignet, dem musikalischen Geschmack der gemischten aber zahlreichen Versammlung zu genügen und dem Namen des Musik-Dir. D. W. Banks gerechte Anerkennung zu verschaffen. — Die classischen Concerte in der „Concert-Hall" unter der Direction des Mr. Charles Hallé waren nicht minder gelungen. Für das am 19. Mai stattgefundene waren Frl. Jenny Meyer und J. Stockhausen, Frau Clara Schumann und Concert-M. Joachim engagirt. Die beiden Letztern errangen durch ihre meisterhaften Vorträge die besondere Gunst des sehr gewählten Publicums. — Frl. Arabella Goddard ist nun mehr mit James Davison, dem musikalischen Kritiker der Times, dem sie ihr ganzes Renommée verdankt, verheirathet. Jenny Lind-Goldschmidt und ihr Gemahl leben noch zurückgezogen auf einer Villa in der Nähe Londons. Dem Gerücht, daß sie beabsichtige, nicht wieder öffentlich aufzutreten, ist durch die Nachricht widersprochen worden, daß sie in Leeds für wohlthätige Zwecke in nächster Zeit zu singen gedenkt. — Joachim und Winiawski concertiren in London; beide erringen Lorbern, aber Joachim trägt die Palme davon. Unter den vielen gefeierten und nicht gefeierten Pianisten des Continents befinden sich jetzt Frau Schumann, Rubinstein und Frl. Wieck in London. — Jeder von ihnen erwartet Erfolge, aber Frau Schumann hat ihren Ruf als Pianistin hier am sichersten begründet, und wird an den Küsten Albions stets willkommen sein. Der junge Claviervirtuos Brassin aus Leipzig ist gleichfalls in der Hauptstadt. — Die Händel-Gedächtnißfeier wird, wie bekannt, im Krystal-Palast stattfinden, wo Montag den 20. Juni „Messias," Mittwoch den 22. das „Te Deum" 2c. und Freitag den 24. „Israel in Aegypten" zur Aufführung kommen werden. Als Solosänger sind Mad. Novello, Miß Dolby, Mr. Sims Reeves und Sig. Belleti engagirt; der Dirigent ist Costa. Der Preis des Billets für eine einzelne Aufführung steigert sich von fünf Schillingen bis zu zwei Guineen. Um einen Begriff von diesem gigantischen Unternehmen zu geben, sei bemerkt, daß 242 Violinen und Violen, 120 Violoncelle und Contrabässe, sowie über 100 Blas- und andere Instrumente dabei beschäftigt sind; zu diesen noch 2700 Chorsänger gerechnet, beläuft sich die Zahl der Mitwirkenden auf 3000, alle ausgewählt aus den vorzüglichen Orchestern, den Choral Societies, den Cathedral Chores und verschiedenen Musikinstituten. Bei Veranlassung dieser Händel-Feier ist der Vorschlag, einen Händel-Verein zu gründen, angeregt worden, der sich die Unterstützung der Waisen von Musikern aller Classen und Gegenden Großbritaniens zur Aufgabe macht. Es wird gewünscht den 100jährigen Gedächtnißtag des großen Musikers durch ein Denkmal zu feiern, welches der musika-

lischen Welt einen großen und dauernden Nutzen gewährt. Ein Grundstück (dessen geringster Werth auf 5000 Pfund Sterl. geschätzt wurde) ist gratis offerirt worden, ebenso die Dienste eines Architekten Mr. Uwen Jones. Das Comité der Vocal Association, dessen Vorsteher Mr. Benedict ist, hat die geschäftliche Leitung der Angelegenheit übernommen, und alle dazu erforderlichen Mittel sollen durch Concerte ꝛc. zusammengebracht werden. Ob der Ertrag der Krystall-Palast-Concerte für das Unternehmen verwendet werden soll, ist bis jetzt noch nicht bekannt; indessen ist kein Zweifel daß, sobald die öffentliche Aufforderung erst erfolgt ist, auch Ansprüche auf die daraus gelöste Summe werden erhoben werden. Ch. B.

Karlsruhe. Die Sommerferien der Hofbühne haben in diesem Jahre ausnahmsweise schon am 1. Juni begonnen. Das Opernrepertoire der verflossenen Saison zeigte, bei übrigens trefflicher Ausführung, doch eine ziemliche Stabilität. Die hauptsächlichsten und oft wiederholten Opern waren: „Tannhäuser", „Lohengrin", „Cortez", „Jüdin", „Stumme", „Robert" und „Prophet". Besonders thätig und wirksam waren Frau Howitz und Hr. Schnorr. Letzterer trat erst seit dem Abgang Grimminger's in das Fach der Heldentenore über, und bewährte sich auch hier als trefflicher Künstler. Leider wird Hr. Schnorr im nächsten Frühjahr die hiesige Bühne verlassen, um nach Dresden zu gehen. Auch Frl. Garrigues giebt zu derselben Zeit ihr hiesiges Engagement auf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Hilda Thegerström aus Stockholm, eine Nichte des schwedischen Componisten Franz Berwald, welche seit zwei Jahren in Weimar lebte, um bei Liszt zu studiren, und während der Leipziger Tonkünstler-Versammlung hier auf vortheilhafte Weise zum erstenmale als Pianistin öffentlich bekannt wurde, ist sogleich nach der Versammlung in ihre Heimath zurückgekehrt. Vor ihrer Abreise trat sie noch in Weimar in mehreren Concerten mit vielem Glück auf, auch wurde ihr die Ehre zutheil, kürzlich in einem Concert am großherzoglichen Hofe in Weimar zu spielen. In ihrer Heimath genießt die junge Pianistin schon von früher her des besten künstlerischen Rufes und wird jetzt dort zu Concerten mit Spannung erwartet.

Der Tenorist Young hat sein zweites dreimonatliches Gastspiel in Leipzig mit Golo in Schumann's „Genoveva" würdig beschlossen. Jetzt gastirt auf hiesiger Bühne der Tenorist Stolzenberg von Braunschweig. Doch hören wir, daß Hr. Young im Herbst nach Leipzig zurückkehren wird.

Frl. Masius hat die Darmstädter Bühne verlassen, um nach Berlin zu gehen. Ihre Abschiedsrolle war die Königin der Nacht in der „Zauberflöte", worin sie vom Publicum mit Enthusiasmus gefeiert und mit Blumen überschüttet wurde.

Aus Elberfeld erfahren wir, daß Frl. Marie Mösner sich daselbst mit Hrn. Musik-Dir. Langenbach verlobt habe, und zwar schon im Herbst dieses Jahres sich verheirathen und dort niederlassen soll.

Musikfeste, Aufführungen. Im 7. Abonnementconcert des Musikvereins zu Kopenhagen kam Liszt's „Orpheus" und Gade's „Frühlingsbotschaft" (Gedicht von Geibel, für Chor und Orchester componirt) zur ersten Aufführung.

Das schweizerische Musikfest, welches den 7. und 8. Juli in Basel stattfinden sollte, ist in Anbetracht der kriegerischen Verhältnisse verschoben worden. Als Ersatz hat Basel für sich am 31. Mai eine Händelfeier veranstaltet, bei welcher der Gesangverein charakteristische Fragmente aus „Samson", „Judas Maccabäus", „Israel in Aegypten", „Belsazar" und „Messias" vor einem zahlreichen Publicum von nah und fern zur Aufführung gebracht hat.

Obgleich das Düsseldorfer Musikfest in diesem Jahre abgesagt wurde, soll doch im Herbst ebendaselbst ein Niederrheinisches Gesangfest gefeiert werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Theatersaison in Aachen wurde am 13. Juni mit „Lohengrin" eröffnet.

In Wien soll „Tannhäuser" mit den Damen Liebhart und Csillag und den HH. Ander und Beck besetzt werden.

In Mannheim wurde „Euryanthe" neu einstudirt — aber vor leerem Hause gegeben.

Musikalische Novitäten. Rubinstein's „Ocean-Symphonie" ist im Pianofortearrangement zu vier Händen von Aug. Horn erschienen. Ein zweites Arrangement derselben Symphonie für zwei Pianoforte zu vier Händen von Klindworth in London ist im Manuscript schon seit längerer Zeit vollendet.

Liszt hat die acht Seligpreisungen aus der „Bergpredigt" für Baritonsolo mit gemischtem Chor und obligater Orgel componirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Albert Dietrich, bisher Dirigent der Bonner Abonnementconcerte, ist dort zum städtischen Musikdirector ernannt worden.

In Eisenach ist die Stelle des verstorbenen Kühmstedt durch dessen Schüler, Müller aus Sulza, besetzt worden.

Vermischtes.

Geschwindigkeit ist keine Hexerei. Am 4. Juni wurde die blutige Schlacht bei Magenta geschlagen. Bevor man aber noch wußte, wer sie eigentlich gewonnen oder verloren hatte, führte man am 6. Juni in der großen Oper zu Paris schon eine Festcantate, „Magenta" betitelt auf, von Méry gedichtet und von Auber componirt! Vermuthlich dürfte diese französische Glorification schon vor der Schlacht fertig gewesen sein.

Die Anstellung des Hrn. Langhans aus Düsseldorf, als Concertmeister in Cassel, wird widerrufen.

Nach einem statistischen Bericht in den Wiener „Recensionen" brachte die letztvergangene deutsche Opernsaison vom 18. August 1858 bis 31. März 1859 in 212 Spielabenden 153 Opern, 52 Ballete und 7 gemischte Vorstellungen. Darunter waren 6 neue Opern (2 einactige) und 35 ältere (3 neu einstudirt). — „Lohengrin" (neu) erlebte die meisten Aufführungen, nämlich 21. — Demnächst die meisten Vorstellungen erreichten: Mozart's „Schauspiel-Director" (13); Halévy's „Jüdin" (13); Adam's „Alpenhütte" (neu, 12); Auber's „Stumme" (10); „Hugenotten" (8); „Robert" (8); „Prophet" und „Nordstern" (4); „Diana von Solange" (neu, 3); Balfe's „Rose von Castilien" (neu, 3); Massé's „Königin Topas" (neu, 3).

Nach einer weiteren Zusammenstellung der „Recensionen" kamen in Deutschland überhaupt vom 1. December 1858 bis Ostern 1859 6 neue deutsche Originalopern zur ersten Aufführung, und zwar: „Diana von Solange" zuerst in Coburg; „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius zuerst in Weimar; Abert's „Anna von Landskron" zuerst in Stuttgart; Scholz' „Carlo Rosa" zuerst in München; „Alfred von England" von Chemin-Petit zuerst in Neustrelitz; „Der Wald bei Hermannstadt" von Westmeyer zuerst in Leipzig. — In derselben Zeit kamen in Paris 5 neue französische Opern zur ersten Aufführung, nämlich: David's „Herculanum"; Massé's „Fee Carabasse"; Gounod's „Faust"; Clapisson's „Les trois Nicolas"; und Meyerbeer's „Pardon de Ploermel".

Intelligenz-Blatt.

Beim Beginn des 51. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen. **Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. — Nr. 26. — Den 24. Juni 1859.

Inhalt: Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung (Schluß). — Aus Prag (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Erster Artikel.

(Schluß.)

Franz Schubert's Duo für Pianoforte und Violine (Rondo in H moll, Op. 70) wurde hierauf von den HH. v. Bülow und Concert-M. David meisterhaft gespielt und vom Publicum enthusiastisch aufgenommen; beide Künstler wurden stürmisch empfangen und gerufen. Obgleich dieses ebenso schöne als dankbare Instrumentalwerk des großen Wiener Meistersängers allen Musikern ein alter, lieber Bekannter, dürfte es doch wol nur selten in solcher Vollendung zu Gehör gekommen sein und war überdies (merkwürdig genug) in Leipzig noch nie öffentlich gespielt worden, was für die Wahl im vorliegenden Falle entscheidend sein mußte.

Berlioz war durch die erste Arie der Theresa aus dem 1. Act seiner Oper „Benvenuto Cellini" („Entre l'amour et le devoir", componirt 1836) repräsentirt. Frau v. Milde, bis jetzt die einzige Trägerin dieser Partie in Deutschland, sang das zwar schwierige, aber echt französischen Esprit athmende Stück mit bewährter Meisterschaft. Auch diese in Leipzig von jeher mit Vorliebe gehörte und gefeierte Sängerin wurde mit Wärme empfangen und gerufen. Die Arie ist für Berlioz' charakteristische Auffassung der Heldin seiner Oper sehr bezeichnend: mit den träumerisch innigen, Berlioz durchaus eigenthümlichen, melodischen Zügen in dem schwärmerischen Andante paart sich eine südlich glühende, fast frivole Leichtblütigkeit in dem üppig colorirten Allegro, in welchem der soubrettenartige Anflug, der in Theresa während des Verlaufs der Oper oft nur schalkhaft aufblitzt, einmal zur vollen Entfaltung gelangt. Ohne die Bekanntschaft mit dem ganzen „Cellini" ist diese Arie allerdings, bei nur einmaligem Hören, schwerer richtig zu beurtheilen, und kommt auch weniger zur vollen Geltung, wie auf der Bühne, wo die vorhergehenden und nachfolgenden Scenen wesentlich zum Verständniß derselben beitragen. Dennoch war diese Wahl gerechtfertigt, da „Cellini" die einzige, bis jetzt aufgeführte Oper von Berlioz ist; größere, zusammenhängende Stücke daraus ohne Mitwirkung von Chören (welche bei diesem Concert nicht mitwirken sollten) nicht gegeben werden konnten, und endlich die Instrumentalwerke von Berlioz fast alle von so großen, umfangreichen Dimensionen sind, daß sie in den engen Rahmen eines 2½stündigen Concertes, bei gleichzeitiger Concurrenz von den Werken sieben anderer Componisten, nicht einzufügen waren. Um Berlioz seiner vollen Bedeutung nach zu vertreten, hätte man ihm mindestens einen halben Concertabend widmen müssen; und ihn etwa durch eine seiner Ouverturen zu charakterisiren, war deßhalb unthunlich, weil bereits vier derartige Orchesterwerke auf dem Programm standen. Unter diesen beschränkenden Verhältnissen war die Arie aus „Cellini" sogar eine sehr glückliche Wahl.

Den erhebenden Schluß des ersten Concerttheiles bildete Schumann's (vielleicht vollendetstes) Meisterwerk, seine großartige, uns stets gewaltig ergreifende Manfred-Ouverture, über deren unzweifelhaften Kunstwerth in d. Bl. schon so oft und begeistert gesprochen wurde, daß wir hier nichts mehr hinzuzufügen haben, als die Versicherung unserer sympathischen und rückhaltslosen Bewunderung. Die Ausführung war eine vortreff-

liche, und der Dank des Publicums gab sich in den lebhaftesten Beifallsbezeugungen kund.

Als Liszt, den zweiten Theil des Concertes eröffnend, ans Dirigentenpult trat, wurde er von der Versammlung mit einem lange anhaltenden, rauschenden Beifall freudig bewillkommnet, welcher ihm die warmen Sympathien kundgab, die man nicht weniger dem inspirirten Dirigenten und Interpreten seiner ihm geistverwandten Kunstgenossen, als dem genialen Componisten und Künstler dankbar entgegen brachte. Die allgemeine Spannung auf die nun folgenden Werke war begreiflicherweise noch größer, als im ersten Theil, da der zweite fast durchweg Neues, mindestens ungleich weniger Bekanntes als jener brachte. Um jedoch die Grenzen dieses ersten Berichtes nicht zu sehr zu erweitern, wollen wir eine ausführlichere Besprechung der in diesen Festtagen als Novitäten zur Aufführung gelangten bedeutenden Werke in einem besonderen zweiten Artikel geben und uns hier nur kurz auf das Thatsächliche beschränken.

Wagner's Instrumental-Einleitung zu „Tristan und Isolde" — bekanntlich das neueste Werk, das er geschaffen, und noch Manuscript — wurde, mit Ausnahme einer Concertaufführung in Prag unter H. v. Bülow's Direction (im März d. J.), bis jetzt noch nirgends öffentlich gehört. Dies unvergleichliche Werk beginnt schon in den ersten Tacten so hinreißend schön, den aufmerksamen Hörer so vollständig fesselnd, daß man von staunender Bewunderung ergriffen und von dem erhebenden Gefühl durchdrungen wird, eine der reichsten und erhabensten Blüthen des Wagner'schen Genius vor sich entfaltet zu sehen. Die Ausführung war eine ausgezeichnete, die Aufnahme war es nicht minder; alle intelligenten Musiker empfanden sofort die geniale Gewalt der Composition, wie die Großartigkeit der harmonischen und polyphonen Gestaltung. Ihrer lauten Begeisterung aus vollster Ueberzeugung uns anschließend, werden wir im zweiten Artikel unsere Ansicht gründlicher zu motiviren suchen.

Auch über die nun folgenden Balladen von Hebbel „Der Haideknabe" und „Schön Hedwig", mit melodramatischer Clavierbegleitung von Schumann — beide hier zum erstenmale gehört und eine eigenthümliche, neue Kunstrichtung repräsentirend — später ausführlicher. Für jetzt sei nur gesagt, daß Frau Franziska Ritter in ihrem Vortrag als ganz ausgezeichnete Künstlerin sich bewährte, und das Publicum zu enthusiastischer Bewunderung hinriß. Die erschütternde, dämonische Gewalt des ersten Gedichtes; die ritterlich edle, psychisch feinfühlende Grazie des zweiten kamen durch Frau Ritter zum vollendeten Ausdruck; man war ebenso überrascht als entzückt, in der Schwester von Johanna Wagner eine ihr ebenbürtige, in ihrer Kunst nicht minder talentvolle Künstlerin an diesem Abend zum erstenmale kennen gelernt zu haben, — sicher nicht das geringste Verdienst dieses in jeder Beziehung musterhaften Concertes! Der mit künstlerischer Unterordnung und feinsinnigem Eingehen in die Intentionen der Künstlerin ausgeführten Clavierpartie in beiden Melodramen durch H. v. Bronsart sei hier mit Dank und Auszeichnung gedacht, zumal derartige ebenso undankbare als gefährliche Posten beim Publicum gewöhnlich zu den verlorenen zu gehören pflegen.

Jetzt kam das prachtvolle Duett aus dem zweiten Act von Wagner's „Fliegendem Holländer" — ein Meisterstück, das nun schon seit zwanzig Jahren componirt, folglich eines der ältesten Werke des Dichtercomponisten ist, wie „Tristan und Isolde" sein neuestes. Ganz abgesehen von seinem dramatischen Werth als Mittel- und Höhepunct in der genannten Oper, muß es zugleich als eines der schönsten und dankbarsten Concertstücke der neueren Zeit bezeichnet werden. Wie aber die Oper selbst (wenigstens im Verhältniß zu „Tannhäuser" und „Lohengrin") aus uns unbegreiflichen Gründen von den deutschen Bühnen auffallend vernachlässigt wird, so wüßten wir auch nicht, daß irgend welche Concertsänger und Sängerinnen dieses Duett in ihr Repertoire aufgenommen hätten — ausgenommen das Künstlerpaar v. Milde, dem wir es auch diesmal zu danken hatten und stets aufs neue danken werden, da ihre Interpretation zu den seltensten und reinsten Kunstgenüssen zu zählen ist. Der Vortrag dieses herrlichen Werkes durch Hrn. und Frau v. Milde ist in der That so vollendet, daß man ohne weiteres behaupten kann, es sei durch sie aufs neue geschaffen worden. Ueber das Werk selbst hat Liszt in d. Bl. schon vor Jahren so begeisterungsvoll sich ausgesprochen, daß wir einfach darauf hinweisen und uns für jetzt begnügen können, den durchschlagenden, in mehrfachem Hervorruf sich kundgebenden Erfolg zu constatiren, welchen das Duett erntete und wol auch ernten mußte.

Die bewunderungswerthe Höhe, welche das Clavierspiel in unserer Zeit behauptet, zu zeigen und somit die ersten Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität durch Vorführung einiger ihrer Werke zu charakterisiren, war die Aufgabe, deren glänzende Lösung H. v. Bülow übernommen hatte. Und sicher konnte sie auch keinen würdigeren Händen als den seinigen anvertraut werden, da H. v. Bülow nicht weniger als alles in sich vereinigt, was die gesteigerte Kunstentwicklung der Gegenwart nur immer fordern kann: die vollendetste, alles besiegende Technik; das eingehendste Verständniß in Geist und Styl der verschiedensten, weit auseinander liegenden Kunstgenre und historischen Kunstrichtungen; eminente musikalische, selbstschöpferische Kraft und Freiheit, welche die treuste Reproduction bis zur neuen Production zu erheben vermag. H. v. Bülow hatte von Chopin ein Notturno (Des dur, Op. 27), von Liszt die große

ungarische Rhapsodie Nr. 2 (Cis moll) gewählt, welche er im Eingang mit einer zweiten Rhapsodie (Nr. 12) auf geistvolle Weise improvisirend verband. Durch diese Werke waren die Clavierheroen unserer Zeit so prägnant als möglich charakterisirt — Chopin's sehnsüchtig träumerische, fast weiblich zarte und graziöse Seelenstimmungen vereinigten sich mit Liszt's genial dahinstürmendem, siegreich alles vor sich niederwerfendem Titanengeiste zu einem Gesammtbilde, dessen Januskopf zugleich in die Vergangenheit und Zukunft blickte. Ein wahrer Beifallssturm dankte dem zum Meister erhobenen größten Schüler und Freunde Liszt's für seine unübertrefflichen Leistungen. Bei wiederholtem Hervorruf verlangte das begeisterte Publicum ein Da capo, dem leider nicht entsprochen wurde, obgleich H. v. Bülow durch seine an den Rakoczy-Marsch anknüpfenden Schlußaccorde die Hoffnung auf ein „Fortsetzung folgt" selbst erst in uns erregt hatte.

Das seit Franz Schubert sich mächtig entfaltende, namentlich durch Schumann weiter entwickelte und durch Robert Franz zu seiner jetzigen Vollendung erhobene deutsche Lied vertrat Hr. v. Milde in seiner echt künstlerischen, durchaus noblen und makellosen Vortragsweise auf die würdigste Weise. Er hatte zwei charakteristische (von H. v. Bronsart wiederum ausgezeichnet begleitete) Lieder von Franz: „Willkommen mein Wald" und „Gewitternacht" gewählt, welche, einen schönen poetischen Gegensatz bildend, beide als Muster in ihrem Genre gelten können; namentlich das zweite, welches nicht minder dichterisch als musikalisch bedeutsame Züge enthält, wurde mit großer Wärme aufgenommen. Der vortreffliche Sänger wurde verdientermaßen gerufen; der anwesende Componist war sicher nicht weniger erfreut durch eine so geist- und verständnißvolle Interpretation seiner Schöpfungen, als das Publicum.

Jetzt trat Liszt wieder zum Dirigentenpult, um seinen „Tasso" zu beginnen — zwar eine seiner ältesten symphonischen Dichtungen (sie wurde bereits vor zehn Jahren, beim Goethe-Jubiläum 1849, in Weimar aufgeführt), aber für Leipzig ebenso wie ja fast sämmtliche Nummern des Programms neu. Zur Einführung in das nähere Verständniß der durch Liszt erst geschaffenen neuesten Richtung der Instrumentalmusik, wie er sie in den zwölf symphonischen Dichtungen ebenso mannigfaltig als großartig entwickelte — dürfte nächst den „Préludes" wol keine bessere sich eignen, als „Tasso". Sie vereinigt alle die glänzenden Vorzüge dieser genialen Schöpfungen in einem, in monumentalen Umrissen kühn entworfenen und mit italienischer Farbengluth und Pracht blendend ausgeführten, die edelste Poesie athmenden Tongemälde. Sie bietet zugleich in durchaus klarer und einheitlicher formeller Gestaltung ein Musterbeispiel für die kunstvolle thematische Arbeit, welche Liszt's symphonischen Dichtungen so ganz eigenthümlich ist. Ein weiteres über dieses Werk — dessen Verständniß durch das dem Concertprogramm beigefügte „Vorwort des Componisten" wesentlich gefördert wird — im zweiten Artikel. Hier sei nur erwähnt, daß — nach dem einstimmigen Urtheil aller Verehrer Liszt's, selbst derer, welchen der „Tasso" durch zahlreiche Aufführungen auf das genaueste bekannt war — noch niemals eine Aufführung dieses Werkes in solcher Vollendung und von solcher Wärme und Begeisterung getragen, stattgefunden haben dürfte. Sämmtliche Intentionen, bis auf die feinsten Züge, sind uns noch niemals in so vollständiger Klarheit, oder richtiger in solcher Verklärung erschienen, als an diesem Abend, wo das vortreffliche Orchester im schönsten Wetteifer mit dem leitenden Componisten das Höchste leistete, was die instrumentale Kunst vermag. Die Empfindungen des entzückten Publicums machten sich auch nach dem pompösen (den gekrönten Dichter nicht minder, als den genialen Componisten selbst verherrlichenden) Schluß in einem wahrhaften Sturm der Begeisterung Luft. Liszt wurde viermal gerufen, Blumen wurden ihm von allen Seiten zugeworfen, und am liebsten hätte man den ganzen „Tasso" zur Wiederholung begehrt, wenn das Verlangen eine nicht gar zu ungenügsame Forderung an die ausführenden Kräfte gewesen wäre.

So endete dieser an Kunstgenüssen fast überreiche, uns und wol allen unvergeßliche Abend, welcher die glänzendste Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung bildete, die man überhaupt wünschen und hoffen konnte. Es war ein thatsächlicher, ganz unzweifelhafter Sieg des künstlerischen Fortschrittes, der gar manchen noch Unklaren und Zweifelhaften bekehrt, und von traditionell gehegten Vorurtheilen gegen eine Richtung geheilt hat, die er bis dahin an der Quelle normal geleiteter Aufführungen nicht kennen lernen konnte. Sämmtlichen Mitwirkenden — sowol den ausgezeichneten Solisten, als der nicht minder ausgezeichneten Capelle, mit ihren Concert-M.M. David und Dreyschock an der Spitze — sei für ihre künstlerischen Leistungen im Namen aller noch besonderer Dank gebracht.

Der erste Tag war aber mit dem Concert noch nicht beschlossen. Die Festtheilnehmer versammelten sich nach demselben im neu ausgebauten und decorirten Schützenhause, dessen große und elegante Räume während der Festtage sowol zum geselligen Vereinigungspuncte, als auch zum Versammlungsort der Tonkünstler bei ihren Verhandlungen ꝛc. bestimmt waren. Am ersten Abend dürften nur Wenige gefehlt haben — der sehr geräumige Parterresaal war fast überfüllt, und von Tisch zu Tisch wandelnd konnte man jetzt zum erstenmale übersehen, wie viele Gäste von nah und fern gekommen waren. Das Zweckmäßige der getroffenen Einrichtung, einen gemeinsamen Centralpunct zu wählen, wo die Theilnehmer sich persönlich kennen lernen und jederzeit

wiederfinden konnten, erwies sich schon in den ersten Stunden des Beisammenseins. Man erfuhr schnell und sicher, wer zur Versammlung gekommen war; man machte viele neue Bekanntschaften (welche die Mitglieder durch gegenseitige Vorstellung möglichst vielseitig zu vermitteln suchten), erneuerte alte, und fand auf ungezwungene Weise Gelegenheit, mit allen zu verkehren. Bis nach Mitternacht blieb der größte Theil der Gesellschaft vereinigt, und trennte sich dann nur auf wenige Stunden, um am nächsten Morgen in denselben Räumen sich wieder zu finden.

Der zweite Festtag war ein Feiertag (Himmelfahrt). Dieser Umstand hatte in der ursprünglicher Disposition des allgemeinen Programms einige Aenderungen nothwendig gemacht. Anfangs war bestimmt, daß am 2. Juni früh die mündlichen Vorträge, welche den Kern der eigentlichen Tonkünstler-Versammlung bildeten, beginnen sollten. Am Himmelfahrtsfeste waren aber derartige Zusammenkünfte wegen des Gottesdienstes nicht zulässig; folglich mußten die mündlichen Vorträge (wie sich später zeigte, zum Nachtheil ihrer Ausdehnung) auf die folgenden zwei Tage nothgedrungen vertheilt werden. Um jedoch den Vormittag entsprechend auszufüllen, war eine musikalische Matinée im oberen Saale des Schützenhauses arrangirt worden, welche keine öffentliche, sondern nur eine für die Theilnehmer und deren Gäste, ohne Zutritt des größeren Publicums bestimmte war. Eintrittskarten hierzu wurden unentgeltlich an alle vertheilt, welche in irgend einer Weise — sei es als Tonkünstler oder deren eingeführte Gäste, sei es als ausübende Musiker bei den Concertaufführungen, oder als Mitglieder der Gesangvereine ꝛc. — bei der Versammlung betheiligt waren. Die Anzahl der auf diese Weise ausgegebenen Billets betrug über 700.

Der leitende Gedanke bei Entwerfung des Programms dieser „musikalischen Vorträge" war: theils solchen namhaften Künstlern, welchen in den im voraus bestimmten Concerten keine Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten mehr geboten werden konnte, geeignete Veranlassung dazu zu verschaffen; theils neue Manuscriptwerke einem competenten Zuhörerkreise bekannt zu machen. Bei größerer Ausdehnung der Versammlungstage hätte, in Anbetracht des in erfreulichster Fülle zur Auswahl vorliegenden Kunstmaterials, noch manches interessante Werk auf diese Weise zur ersten Aufführung gelangen können; bei der beschränkten Zeit einer kurzen Matinée mußte man sich aber auf das Nothwendigste beschränken, und suchte in der Anordnung des Programmes namentlich auf Mannigfaltigkeit der Genre möglichste Rücksicht zu nehmen.

Den Anfang machten zwei Sätze (2 und 3) aus einem Manuscript-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von O. Bach, einem jungen Wiener Componisten (Bruder des Ministers). Das Werk ist unseres Wissens schon in Wien mit Beifall aufgeführt worden; es hatte sich hier gleichfalls einer günstigen Aufnahme zu erfreuen. Ist auch die Erfindung nicht bedeutend oder sonderlich neu zu nennen (Mendelssohn's und Schumann's Vorbilder sind hierbei nicht zu verkennen), so bekundet das Werk doch eine solide musikalische Bildung und ein ernstes Kunststreben; in der formellen Gestaltung sogar eine entschiedene Fortschrittstendenz, in anerkennenswerthem Ringen nach Selbständigkeit in der Form. In jedem Theil des Trios behandelt der Componist zwei Antithesen durch contrastirende Verknüpfung eines Scherzomittelsatzes mit dem Andante, eines Fugato mit dem eigentlichen Scherzo. Diese an sich durchaus gerechtfertigte und durch treffliche Vorgänger bereits bewährte Neuerung wird im vorliegenden Falle aber dadurch beeinträchtigt, daß der musikalische Gegensatz, durch Aufeinanderfolge zweier Scherzi, in seiner ästhetischen Wirkung nothwendig abgeschwächt werden muß. Eine Folge davon war, daß der erste (übrigens auch offenbar bedeutendere) Satz mehr und allgemeiner ansprach, als der zweite. — Die Ausführung des Trios durch die HH. Alfred Jaell, Concert-M. David und Fr. Grützmacher war selbstverständlich eine in jeder Beziehung vortreffliche; der anwesende Componist mußte durch so feine, wirksame Interpretation, welche seinem Werke eine günstige Aufnahme sicherte, dankbar und freudig bewegt werden.

In den nun folgenden Liedervorträgen („Bächlein laß dein Rauschen sein" aus den Müllerliedern von Schubert und „Löse Himmel meine Seele", Manuscriptlied von Lassen, denen sich später noch Liszt's „Loreley" anschloß) machte die Tonkünstler-Versammlung zum erstenmale die Bekanntschaft einer Sängerin, welche wir in Weimar schon seit Jahren als ausgezeichnete deutsche Liedersängerin kennen und schätzen. Frl. Emilie Genast besitzt weder ein besonders umfangreiches, noch besonders starkes Organ — ihre Vorzüge als Sängerin liegen also nicht im Material, sondern in der künstlerischen Art von dessen Handhabung. Ihre Gesangsmethode läßt sie ihre Mittel (reiner Mezzosopran) mit vollkommener Leichtigkeit beherrschen; echt musikalische Begabung läßt sie dieselben auf das wirksamste und würdigste verwenden; feine Empfindung, sinniges Verständniß und künstlerische Auffassung verleihen ihrer Vortragsweise jene poetische Weihe, welche uns stets sympathisch ergreift und dem deutschen Liede vor allem nöthig ist, wenn es zur vollen Entfaltung seiner reichen Schönheiten gelangen soll. In richtiger Erfassung ihrer Aufgabe hat sich Frl. Genast denn auch vorzugsweise dem Liederfach zugewendet und zeichnet sich hier, neben anderem, noch besonders durch das mit äußerstem Geschmack gewählte Repertoire aus, welches nur das Beste in sorgfältigster Auswahl bietet, und niemals Concessionen an den Modegeschmack oder

die Launen des Publicums macht. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz, und in neuerer Zeit Raff, Lassen und Liszt sind die Componisten, welchen sie vorzugsweise ihre Sympathien gewidmet, und namentlich von den drei letzteren viele Lieder überhaupt zuerst in den Concertsälen verbreitet hat. — Auch in Leipzig (wie vergangenen Winter in Berlin) sang sie die Lieder von Lassen und Liszt zum erstenmale und errang mit sämmtlichen Vorträgen, vor allen aber mit Liszt's „Loreley", den entschiedensten Triumph. Ueber Liszt und Lassen als Liedercomponisten sei uns später ein gesondertes Wort gestattet, für jetzt genüge es, deren Erfolg im gegenwärtigen Falle zu constatiren. Der accompagnirende Componist wurde mit der Sängerin nach dem ersten Liede gerufen; Liszt's „Loreley" erregte allgemeinen Enthusiasmus und wurde stürmisch Da capo verlangt, welchem Wunsche Frl. Genast auch in liebenswürdiger Weise entsprach. Wiederholter Hervorruf dankte ihr dafür. Frl. Genast hat sich durch ihr erstes Auftreten in Leipzig so vortrefflich beim Publicum accreditirt, daß wir gewiß sind, sie hier nicht zum letztenmale gehört zu haben.

Franz Berwald — dessen Duo für Pianoforte und Violoncell auf die zwei ersten Lieder folgte und von Frl. Thegerström aus Stockholm (Nichte des Componisten) und Hrn. Fr. Grützmacher sehr wirksam und verständnißvoll zur Geltung gebracht wurde — war gleichfalls ein für Leipzig neuer Componist. Der Verleger Schuberth in Hamburg hat das Verdienst, die Werke dieses originellen, lange in der Verborgenheit lebenden Componisten, durch den Druck bekannt gemacht zu haben; die „Neue Zeitschrift" war die erste, welche in eingehender Würdigung sie beim musikalischen Publicum einführte. Das Duo ist eines der zuletzt erschienenen Werke Berwald's, nicht gerade sein bedeutendstes oder dankbarstes, aber dennoch völlig geeignet, mit den Eigenthümlichkeiten des Componisten bekannt zu machen. Diese sind: Selbständigkeit der Form wie des Inhaltes, ganz eigenartige melodische und harmonische Erfindung, bei durchweg ernster und gediegener musikalischer Richtung — kurz eine von poetischem Hauch durchdrungene Originalität, welche uns in ihm unbedingt den begabtesten und eigenthümlichsten Componisten erkennen läßt, den uns bis jetzt der scandinavische Norden gesandt hat. Um ihn völlig kennen und schätzen zu lernen, muß man mehrere seiner Werke studiren, da der Componist keineswegs eine „Alltagspopularität" zu erstreben beabsichtigt, im Gegentheil „die Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen" (folglich auch das Publicum, das nur mit den Ohren, aber ohne Kopf und Herz zuhört) gebeten hat „ihn gefälligst zu ignoriren." Wir verweisen deßhalb auf Berwald's bereits erschienene Werke, seine Trios und Quintette, sowie auf die hierüber erst kürzlich in d. Bl. (Nr. 17—19 d. Bds.) erschienene Besprechung.

Den Genre der modernen Salonmusik in ihrer größten virtuosen Entwickelung vertrat Herr Hofpianist Alfred Jaell durch den brillanten Vortrag einer von ihm selbst componirten, nicht minder brillanten Phantasie über Motive aus der neuesten Oper des Herzogs von Gotha, „Diana von Solange" (die, beiläufig bemerkt, erst vor wenig Wochen componirt, am Tage dieses ihres ersten Concertvortrags auch im Musikalienhandel erschien). Das Stück gehört zu den besseren seines Genres, es bietet alles, was man von ihm gerechterweise verlangen kann: Gelegenheit zur Entfaltung der Virtuosität in eleganter, wirksamer, und in einzelnen Zügen und Passagen sogar sehr feiner Behandlung der modernen freien „Phantasie", welche die frühere Form der „Concertvariationen" fast vollständig verdrängt hat. Jaell's gleichsam spielende Ueberwindung der großen technischen Schwierigkeiten derartiger Bravourstücke ist eine allgemein und rühmlich anerkannte; er errang auch in dieser Matinée die ihm unbestreitbar zukommende, lebhafteste Anerkennung seiner eminenten Virtuosität.

Den Schluß des Concerts bildete das bekannte und beliebte Duo für zwei Pianoforte „Hommage à Händel" von Moscheles, von dem würdigen Componisten und Hrn. Jaell in vollendeter Ausführung zur schönsten Wirkung erhoben. Wahrhaft erfreulich war es, den greisen Meister, — der seine mit reichen Lorberen gekrönte Virtuosenlaufbahn nur noch in seltenen Ausnahmen betritt, — unter den jugendlichen Kräften dieser Matinée jugendlich kräftig auftreten und im künstlerischen Wetteifer mit ihnen vereint wirken zu sehen. Das Publicum empfing den berühmten Künstler mit großer Wärme und rief ihn, nebst seinem tüchtigen Partner, nach Schluß des Vortrags stürmisch hervor. Ueber die Vorzüge des längst anerkannten Werkes bedarf es keiner neuen Auseinandersetzung. Nur auf den interessanten Umstand sei hier noch hingewiesen, daß „Hommage à Händel" das erste Werk war, welches Moscheles bei seinem (am 9. October 1835 stattfindenden) Concert, das unmittelbar nach Mendelssohn's Uebernahme der Direction der Gewandhausconcerte gegeben wurde, mit Mendelssohn vereint in Leipzig spielte. Schumann schrieb damals darüber:*) „Die Composition, dem Andenken Händel's gewidmet, halten wir für eine der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Zu großer Begeisterung brauste das Publicum nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend" —

Wir standen also hier aufs neue vor einer schönen, einen bedeutsamen Abschnitt in Leipzigs Musikgeschichte

*) „Neue Zeitschrift für Musik", 1835, Band 3. Nr. 33. — Schumann's „Gesammelte Schriften", Band 1. Pag. 188.

bezeichnenden historischen Erinnerung, welche sich der, bei Aufführung von Mendelssohn's Ouverture im Theaterconcert des vorigen Tages, würdig anreihte. Vergangenheit und Gegenwart reichten sich die Hände, und mit dem Ernst der Erinnerung verband sich die Freude des gegenwärtigen Genusses.

Eine hauptsächliche und wichtige Aufgabe der veranstalteten musikalischen Aufführungen war es, daß sie in ihrer Gesammtheit ein Programm bildeten, in welchem charakteristische Werke aus allen Hauptgebieten der modernen Tonkunst vertreten waren. Dem Instrumentalen und Vocalen, der dramatischen, Kirchen-, Concert-, Kammer- und Hausmusik suchte man möglichst gleiche Berücksichtigung zu Theil werden zu lassen, soweit dies innerhalb der kurz zugemessenen Zeit von vier Tagen überhaupt zu erreichen war. Als weiterer maßgebender Gesichtspunct mußte daher festgehalten werden, das weniger Bekannte und selten Aufgeführte in den Vordergrund zu stellen, während Werke, die schon einer allgemeinen Verbreitung sich zu erfreuen hatten, füglich übergangen werden konnten. Aus diesem Grunde wurde z. B. keine der jetzt allenthalben gehörten Wagner'schen Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Stadttheater zur Aufführung gebracht, sondern die wenig bekannte Schumann'sche „Genoveva"; aus demselben Grunde wurden in den Concerten selten gehörte Werke, namentlich Manuscripte bevorzugt, dagegen allgemein verbreitete Symphonien ꝛc. vermieden. Denselben Eintheilungsgrund also, welchem man die Werke der Gegenwart unterordnete, durfte man für die Resultate vergangener Perioden in um so strengerer Consequenz aufrecht erhalten, als diese ja noch weit allgemeiner bekannt sind, als jene. Bei einem Musikfest, welchem die doppelte Zeit vergönnt gewesen wäre, hätte zwar eine historische Gesammtübersicht, in möglichst completer und chronologischer Folge, mit den vorhandenen ausgezeichneten Kräften leicht durchgeführt werden können, — obgleich sie auf anderen Musikfesten noch nie versucht worden ist, — unsere Aufgabe konnte aber unter den obwaltenden Umständen zunächst nur die sein, das nachzuholen, was Andere bisher versäumt hatten. Daß wir hierbei auch der Vergangenheit so gerecht als möglich zu werden suchten, bewies die Aufnahme der Bach'schen hohen Messe in das Programm der Kirchenmusik; des Bach'schen italienischen Concerts und der Tartini'schen Teufels-Sonate in das der Kammermusik.

Fast kein Musikfest wird veranstaltet, in welchem nicht ein Händel'sches Oratorium das classische Paradepferd bildete. Auf welchen Musikfesten ist aber schon die Bach'sche H moll-Messe aufgeführt worden? — Dieses Meisterwerk ist gleichsam als Fundament der ganzen neueren, durch 1½ Jahrhunderte weiter entwickelten Musik, somit als Anfangspunct unseres modernen künstlerischen Bewußtseins zu betrachten. Alle Mittelglieder der Kirchenmusik nothgedrungen überspringend, wurde hieran als zweiter, die unmittelbare Gegenwart bezeichnender Endpunct, das künstlerische Resultat der neuesten musikalischen Reformbestrebungen, die Liszt'sche Festmesse angereiht. Zwischen beiden liegt außerordentlich Vieles und Großes, aber die Grenzpuncte der ganzen, Vergangenheit und Gegenwart der musikalischen Kunst unserer Zeit umfassenden Entwickelung, konnten nicht prägnanter, als durch diese beiden Messen bezeichnet werden.

Die Aufführung der „Graner Festmesse" von Liszt fand zuerst statt; sie hatte am Nachmittag des 2. Juni gegen 3000 Zuhörer in den weiten Hallen der Thomaskirche versammelt. Liszt dirigirte natürlich selbst; die Soli waren Frau v. Milde (Sopran), Frl. Clara Hinkel (Alt), Hrn. Kammersänger Weixlstorfer aus Meiningen (Tenor), Hrn. v. Milde (Baß) übertragen, und somit in den besten Händen. Der gegen 250 Stimmen starke Chor, wurde von den Mitgliedern mehrerer Leipziger Gesangvereine gebildet, welche sich mit dem Riedel'schen Verein verbunden hatten, wie denn auch Musik-Dir. Riedel sämmtliche Chorproben zur Messe mit bewährter Meisterschaft geleitet hatte. Das Orchester war das des Gewandhauses, seine Concertmeister David und Dreyschock an der Spitze; die Harfenpartie hatte Frau Pohl aus Weimar, die Orgelpartie Hr. Chr. Fink übernommen; Hr. v. Dommer registrirte mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit und bekannter Umsicht. — Die Aufführung war — (abgerechnet einige Schwankungen, welche durch die unbequeme Aufstellung so großer Massen auf dem hierfür ungünstig gebauten Orgelchor der Thomaskirche verursacht wurden) — im Ganzen eine vortreffliche. Hrn. und Frau v. Milde's edle Kunstleistungen sind bekannt; auch Frl. Hinkel mit ihrer schönen Altstimme ist eine bei Leipziger Aufführungen schon wiederholt bewährte, stets willkommene musikalische Erscheinung; neu war das Auftreten Hrn. Weixlstorfer's, dessen künstlerisch durchgebildeter lyrischer Tenor, verbunden mit nobler Auffassung und echt musikalischem, eingehendem Verständniß, die günstigste Wirkung erzielte. Die Chöre waren meisterhaft einstudirt, von ebenso großer Kraftentwickelung als Feinheit der Nuancirung; das Gewandhausorchester bewährte seinen alten Künstlerruhm, und die Orgel war von außerordentlicher, imposanter Wirkung.

Ueber Liszt's großartiges Werk mit nur wenig Worten aburtheilen zu wollen, wäre ebenso unangemessen als anmaßend. Wenn irgend eine der bei dem Feste gehörten Schöpfungen, so verlangt diese vor allem die eingehendste Besprechung, weil wir hier auf durchaus neuem Kunstgebiete stehen, und zum richtigen Verständniß gründlicherer Auseinandersetzungen bedürfen, als jetzt z. B. schon zu dem der „symphonischen Dich-

tungen", zumal über letztere bereits sehr viel, über erstere aber (mit Ausnahme der Zellner'schen Brochure*) und einiger eingehenden Artikel in österreichischen Journalen) verhältnißmäßig, auch in diesen Blättern, noch sehr wenig geschrieben worden ist. Es wird daher unsere nächste Ausgabe sein, hier das Versäumte in einem besonderen Artikel nachzuholen. Um aber kurz den Gesammteindruck zu bezeichnen, den das Werk auf uns gemacht hat, so können wir denselben nicht anders als großartig, wahrhaft erschütternd, in den Hauptmomenten sogar überwältigend bezeichnen. Das Kyrie, Gloria und Credo thürmen in stetiger Steigerung sich himmelan, wie ein gewaltiger Riesendom, dessen das Allerheiligste überwölbende Kuppel das Credo, der kirchliche wie künstlerische Höhepunct des Ganzen, bildet. Sanctus und Benedictus verschlingen sich hierauf zu einem schönen, verklärenden, dreitheiligen Ganzen, und das Agnus Dei giebt gleichsam eine Recapitulation der Messe nach ihren religiösen Grundzügen und den damit im innigsten Zusammenhang stehenden, durch die ganze Anlage streng festgehaltenen und symbolisch durchgeführten musikalischen Hauptmotiven. Den durchaus neuen Styl der Messe darf man als einen kirchlich-dramatischen bezeichnen, für den man nur in Beethoven's Missa solennis (auch die Liszt'sche Messe beginnt und schließt in D dur) ein annäherndes Vorbild finden könnte, welcher der Hauptsache nach aber auf völlig neuen und selbständigen Voraussetzungen beruht. Ein so genauer und consequenter Anschluß des musikalischen Ausdrucks an die inhaltsschweren Worte des Meßtextes und deren kirchliche Symbolik ist im Kirchenstyl bis jetzt nirgends vorhanden.. Hiermit vereint die andächtige Gluth, die schwärmerische Innigkeit des Ausdrucks, die südliche Pracht des Colorits, die echt katholische Gewalt des die heilige Messe verherrlichenden Glaubens, giebt ein Gesammtbild, dessen gewaltigem Eindruck selbst der Widerstrebendste und Ungläubigste sich nicht zu entziehen vermag.

Die reichen musikalischen Genüsse des zweiten Festtages waren hiermit beschlossen. Eine zweite gesellige Zusammenkunft, diesmal officiellerer Art, reihte sich Abends 8 Uhr an. Im schön decorirten oberen Saale des Schützenhauses war ein solennes Festmahl veranstaltet, an welchem die Betheiligung so zahlreich, daß über 400 Unterzeichnungen dazu stattgefunden hatten. Fremde und Einheimische, Tonkünstler und Gäste, Herren und Damen mischten sich in bunter Reihe; eine festlich heitre, ungezwungene Stimmung, eine durch Nichts getrübte Eintracht, herrschte von Anfang bis zum Ende — sie wurde, beiläufig bemerkt, auch durch ein treffliches Souper und durch sehr guten Wein (zwei, bei einem Festessen sehr wesentliche Factoren!) lebendig unterhalten. Für die zu erwartenden Toaste war eine besondere Tribune errichtet, die denn auch zahlreich besetzt wurde, nachdem Dr. Brendel durch einen längeren Toast auf Se. Majestät den König den officiellen Anfang gemacht hatte. — Dr. Ambros aus Prag folgte mit einer Rede auf Liszt, Dr. Reclam aus Leipzig bewillkommnete die fremden Künstler und Gäste; er wünschte der jungen Tonkünstler-Versammlung dasselbe fröhliche Gedeihen, dessen die Versammlung der Naturforschung und Aerzte in ihrem Wanderverein sich schon seit langem erfreute. Kammermusikus Kühlmann aus Dresden ließ die Gründer und Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" leben; Musik-Dir. Langer aus Leipzig brachte ein Hoch auf die mitwirkenden Leipziger Künstler, auf das Orchester und dessen Führer; Dr. Schwarz aus Berlin folgt mit einem Toast auf den Fortschritt, Musik-Dir. Raabe aus Lenzburg (in der Schweiz) auf die Festunternehmer, und Dr. Mielke aus Leipzig fügte zwei Trinksprüche hinzu, deren erster den Verdiensten des Musik-Dir. Riedel und seines Gesangvereins, der zweite, humoristische, den Frauen und vor allen den anwesenden Damen galt.

Mitternacht war vorüber, als der größere Theil der Gesellschaft sich erhob; ein kleinerer, tapferer blieb noch länger vereint. So endete der zweite Tag des Festes nicht minder befriedigend und erhebend, als der erste.

Der dritte Tag, Freitag den 3. Juni, war den wissenschaftlichen und berathenden Zwecken der engeren, eigentlichen Tonkünstler-Versammlung fast ausschließlich gewidmet. Auf dem Programm waren für den Vormittag vier zu haltende mündliche Vorträge angezeigt, während der Nachmittag drei angemeldete Anträge zur Berathung bestimmte; jedoch mit dem Vorbehalt, bei eintretendem Zeitmangel nöthigenfalls noch während der Verhandlungen geeignete Aenderungen im Programm vorzunehmen. Diese Rücksichtnahme erwies sich sofort als völlig gerechtfertigt. Die Mitglieder versammelten sich zunächst später, als im Programm bestimmt war (eine sehr erklärliche Folge des erst in den Morgenstunden beendeten Festmahles); anstatt um 9 Uhr konnte mithin erst gegen 10 Uhr begonnen werden. Ferner nahmen die einzelnen Vorträge, mit den erforderlichen Pausen, mehr Zeit in Anspruch, als anfänglich berechnet war, so daß im Laufe des Vormittags nur zwei Vorträge gehalten werden konnten.

Dr. Franz Brendel eröffnete die Versammlung mit seiner Rede „Zur Anbahnung einer Verständigung", die unter den lebhaftesten Acclamationen der Zuhörer und zahlreichen Versicherungen völliger Uebereinstimmung und Sympathie beendet wurde. Hierauf las Musik-Dir. Weitzmann aus Berlin eine ebenso gründliche und ge-

*) „Ueber Franz Liszt's Graner Festmesse", von L. A. Zellner. (Wien, 1858. F. Manz u. Comp.)

lehrte, als interessante und belehrende Abhandlung über „Die Geschichte der Harmonie in ihren Hauptmomenten", ein in seiner Gesammtheit bis jetzt noch nirgends behandeltes, höchst wichtiges Thema, welches gleichfalls des allgemeinsten Beifalls der zahlreichen Anwesenden sich zu erfreuen hatte. Wir können einen ausführlicheren Bericht über den Inhalt sowol dieser beiden, als der später gehaltenen Vorträge hier füglich um so eher übergehen, als dafür Sorge getragen wurde, sämmtliche Abhandlungen durch den Druck (theils in d. Bl., theils anderwärts) zu veröffentlichen. Brendel's Vortrag ist bereits in Nr. 24 mitgetheilt worden; Weitzmann's Abhandlung wird den 51. Band der „Neuen Zeitschrift" würdig beginnen. — Da Dr. Adolf Kullak aus Berlin, welcher einen kürzeren Vortrag „Ueber musikalische Aesthetik" angekündigt hatte, wegen Krankheit leider nicht hatte erscheinen können, wurde hierauf die Vormittagssitzung $12^1/_2$ Uhr geschlossen.

Nachmittags 3 Uhr eröffnete Dr. A. W. Ambros aus Prag die Versammlung mit einem geistvollen und höchst anregenden Vortrag über „Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte." Auch wegen des näheren Inhaltes dieser die lebhafteste Anerkennung findenden, sehr dankenswerthen Arbeit können wir unsere Leser auf deren demnächst erfolgende Veröffentlichung verweisen.

Die Vorlesungen des heutigen Tages waren hiermit beschlossen, und man konnte gegen 4 Uhr zum zweiten Theil der Verhandlungen, den mündlichen Besprechungen über gestellte Anträge übergehen. Zur Handhabung einer geregelten Geschäftsordnung und Leitung der Debatten erschien die Wahl eines Vorsitzenden und Stellvertreters, sowie die Ernennung von Protocollanten wünschenswerth.

Diesen Wahlactus hatte man (dem Programm entsprechend) sofort bei Beginn der Nachmittagssitzung vorgenommen. Der Red. d. Bl. und der Verf. des gegenwärtigen Referats wurden mit absoluter Stimmenmehrheit, jener zum Vorsitzenden, dieser zum Stellvertreter ernannt. Sie nahmen, für das hierdurch ausgesprochene Vertrauen dankend, beide die Wahl an, und ersuchten die HH. Dr. Ambros und Dr. Merkel um gefällige Uebernahme des Secretariats.

Auf der Tagesordnung stand zunächst der Antrag von Musik-Dir. Louis Köhler aus Königsberg, betreffend: „Die Bildung eines deutschen Musikvereins aus der Vereinigung aller Parteien, zum Zwecke, das Wohl der Musikverhältnisse und der Musiker thatkräftig zu befördern." — Diese umfangreiche, in Haupt- und Nebenanträge getheilte, und in einzelne Paragraphen formulirte Motion war durch besondern Abdruck im „Allgemeinen Programm" den Mitgliedern schon im Voraus bekannt gemacht worden, da sie voraussichtlich bestimmt war, den eigentlichen Kern der Verhandlungen zu bilden. Louis Köhler verlas seinen Antrag noch einmal von der Rednerbühne, und fügte mündliche Erläuterungen und Motivirungen bei. — Hierauf nahm Dr. Liszt das Wort, und entwickelte in einer längeren, freien Rede die Wichtigkeit des gesammten Antrags, — mit besonderem Hinblick auf den hierdurch zu begründenden Unterstützungsverein für Musiker, nach Art der „Perseverantia", — sowie die Nothwendigkeit, von Worten sofort zur That zu schreiten, indem er Köhler's Antrag vollständig zu dem seinigen machte.*) — Dr. Reclam aus Leipzig erweiterte den Antrag noch durch die Vorschläge aus dem Verein einen Wanderverein zu bilden, und ein Comité zur Berathung von Statuten zu wählen, welche der nächsten Versammlung vorzulegen seien, als deren Ort er Prag bezeichnete. — Dr. Schwarz aus Berlin sprach sich über die Nothwendigkeit aus, daß die gegenwärtige Versammlung sich sofort als Verein constituire; und nachdem die betreffenden Anträge durch Musik-Dir. Raabe aus Lenzburg in der Schweiz und Dr. Bach aus Wien weitere Unterstützung gefunden hatten, forderte der Vorsitzende die Anwesenden auf, zunächst ihre Zustimmung zum Hauptantrag in allgemeinster Fassung (Bildung eines Vereines und Wiederholung der Versammlung) durch Aufstehen zu erkennen zu geben, worauf die Versammlung einstimmig sich erhob. — Dr. Schwarz beantragte, nunmehr eine Liste auszulegen, auf welcher sämmtliche Mitglieder, die zur Constituirung dieses Vereines sich verbänden, auch sogleich durch Namensunterschrift als Mitglieder dieses Vereines sich bekennen sollten. — Dieser Antrag wurde sofort zum Beschluß erhoben, zwei Listen wurden ausgelegt, auf welchen sich der größte Theil der Anwesenden sogleich unterzeichnete, während die Uebrigen — welche den Verhandlungen entweder nicht von Anfang an gefolgt, oder bei Abfassung der Listen nicht mehr zugegen waren — ihre Einzeichnungen am nächsten Tage fortsetzten.

Nach diesem wichtigen Act, welcher nach praktischer Seite hin als eines der folgereichsten und erfreulichsten Resultate der Tonkünstler-Versammlung zu betrachten ist, wurde die Versammlung gegen $5^1/_2$ Uhr geschlossen, indem man die Fortsetzung der Berathungen auf den folgenden Tag verlegte.

(Ende des ersten Artikels.)

Aus Prag.

(Schluß.)

Für heuer fiel die Wahl der zur Mitwirkung beigezogenen Notabilitäten auf unseren Landsmann, den Pianisten Alexander Dreyschock und auf Servais,

*) Den speciellen Inhalt der Reden und Verhandlungen, wie er sich aus den Protocollen ergiebt, konnten wir wegen zu großer Ausdehnung an dieser Stelle noch nicht mittheilen. Wir werden jedoch die Protocolle, sowie den Köhler'schen Antrag ꝛc. in einer besonderen, demnächst erscheinenden Brochure veröffentlichen.

den ersten Repräsentanten des modernen Virtuosenthums auf dem Violoncell. Dreyschock, eben von einer erfolgreichen Kunstreise zurückgekehrt, spielte Beethoven's Es dur-Concert und einen Triumphmarsch eigener Composition, beide mit Orchesterbegleitung. Seine bis zur größten Vollendung gebrachte Technik, die ihm eigene Beherrschung aller Nuancen des bis zum Feinsten und Massenhaftesten berechneten Vortrages, sind bei Ihnen ebenso, wie überall, zu bekannt, als daß es nöthig wäre, dem über ihn bereits allerwärts gefällten Urtheile ein neues beizusetzen und auch über seinen hiesigen Erfolg einen neuen Bericht beizufügen. — Man mag gegen Servais noch so emsig mit und ohne Grund eifern, wie es im Winter in Wien geschah; er ist einer der bedeutendsten, wo nicht der bedeutendste Violoncellist der Neuzeit, als Virtuose eine in seiner Art einzige Erscheinung. Bei ihm ist die technische Seite des Spieles eben auch bis zur höchsten Vollendung emporgegipfelt. In den Mysterien des Virtuosenthums überall zuhause, ja einige akustische als Monopolist beherrschend, verblüffen seine mit größter Sicherheit und Abrundung gebrachten Kunststücke auf dem schwierigen Instrumente das große Publicum und überraschen den Kenner. Nicht aber dieses allein wäre imstande, zündend zu wirken. Sein Ton ist ebenso seelenvoll als groß und die Einwendung, die Fülle und Schönheit desselben sei ebenso der Vortrefflichkeit des Instrumentes, als der eigenthümlichen Stellung, in der es Servais handhabt, zuzuschreiben, ist eben nur eine solche quand même. Die Cantilene seines Bogens athmet nicht selten künstlerische Poesie und bildet mit der stets glockenreinen Intonation und mit der unglaublichen Siegesgewißheit, Eleganz und scheinbaren Leichtigkeit seiner Ornamentik in allen Lagen, seiner technischen Effecte ein so wunderartiges Ensemble, daß man nothwendig gezwungen wird, nur das „Wie" und nicht das „Was" seines Spieles im Auge oder vielmehr im Ohre zu behalten. Servais wählte, wie sich das bei seiner individuellen Begabung und Ausbildung leicht erklären läßt, eigene concertante Compositionen zum Vortrag, und wir brauchen nicht beizusetzen, daß seinen Leistungen ein glänzender Erfolg zutheil wurde.

Außer den zwei Sängerinnen, von denen eben nichts Außerordentliches zu berichten, kamen diesmal von eigentlichen Zöglingen der Schule nur ein Violinist und ein Clarinettist ins Treffen. J. Hebicek hatte mit den zwei letzten Sätzen aus Molique's 5. Concert einen günstigen Erfolg, und J. Mayer bestätigte durch den tüchtigen Vortrag eines Beer'schen Divertissements den guten Ruf unserer Clarinettenschule. Den Glanzpunct in virtuoser Beziehung bildete aber der Vortrag eines Duo concertant von Allard, mit vollkommenster Präcision im Einklang gespielt von vier ersten und fünf zweiten Violinisten. Möge es Hrn. Mildner gefallen, uns auch einmal mit dem oft berührten Kunststück des Pariser Conservatoriums zu erfreuen. Beethoven's, in absolut musikalischer Beziehung reizendes, Septuor ist eine weit würdigere und dankbarere Aufgabe für die Manifestation einer vollkommenen Schule, und an einem glücklichen Vollbringen unter solchen Vorbedingungen kaum zu zweifeln.

Die Ausbeute an großen, selbständigen Orchestralstücken war, wie schon angedeutet worden und aus den bemerkten äußeren Gründen, qualitativ und quantitativ minder bedeutend, als in andern Jahren. Es kamen heuer, außer der schon angeführten Ouverture Schumann's in dem Extraconcerte und einer neuen von dem hiesigen jungen Componisten Carl Maria Ritter v. Savenau, nur zwei Symphonien zur Aufführung. Man griff zurück und brachte Mozart und Spohr. Daß die selten gehörte, dreitheilige, in D dur des Erstern mit ihrem Wohllaut und ihrer sonnenhellen Tagesklarheit den Verehrern des großen Meisters eine ungewöhnliche Freude bereitete, bedarf in der Stadt des noch immer mehr als anderswo blühenden Mozartcultus keiner besondern Versicherung, eben so wenig, daß das üppige Tonleben, die meisterhafte Factur dieses Werkes, das der Schwierigkeiten zu einem Ensemble wenigere bietet, als manches andere, welches das ebenso schwungvolle als exacte Orchester unter Kittl's stricter, routinirter Direction bereits oft gebracht, zur besten Aufführung gelangte. Einer ebenso vorzüglichen Reproducirung erfreute sich im zweiten Concerte Spohr's D moll Symphonie. So sehr man bei dem edlen deutschen Altmeister alle die Eigenschaften glänzender Energie, welche die epischen Dichtungen Beethoven's u. A., ja selbst den weiteren Horizont, den andere Heroen der symphonischen Instrumentalmusik erobert haben, vermissen kann; die träumerische Lyrik, welche in seinen Werken, zumal den früheren, von der eben nicht grünen Reflexion noch nicht belegten, so sinnend lebt und webt, hat einen eigenthümlichen Reiz, zumal da Alles, was uns der Meister bringt, die Tendenz des edlen Künstlers und Poeten an sich trägt. Der Ouverture des Hrn. v. Savenau zu Bürger's „Wilde Jäger" widmen wir nach einmaligem Anhören schon deßhalb keine Besprechung, als uns die strenge, in einer übrigens, wie jeder Tact verräth, vortrefflich angeeigneten Schule befangene formale Richtung des Autors mit den Principien der modernen Musik nicht vereinbar scheint. Auch dürfte die praktische Routine in der Orchestration noch abzuwarten sein, um über die eigentlichen Intentionen und Begabungen des jungen Componisten klar werden, um urtheilen zu können.

Die Leistungen des Conservatoriums können nach dem Gesagten, trotz der angeführten, heuer eben nicht vollkommen günstigen äußeren Umständen, volle Befriedigung gewähren. Wenn etwas dieselben trüben konnte, um auch der Negation ihr Recht zu lassen: so war es

die mit einander bisweilen in Widerstreit gerathende Stimmung der Instrumentalgruppen, welcher schon von Hrn. Grafen v. Laurencin in Ihrem Blatte berührter Uebelstand, zumal bei der Production der HH. Dreyschock und Servais, in beeinträchtigender Weise zum Vorschein kam.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Paris, Ende Juni. Offenbach's Gesellschaft der „Bouffes-Parisiens" hat sich entschlossen, in diesem Sommer nicht nach Deutschland zu reisen. Ein sehr weiser Entschluß! Sie hat ihr Sommertheater in den Champs-Elysées bezogen, und mit zwei neuen Operetten: „L'omelette à la Follembuche" (von Leo Delibes) und L'île d'amour" (von Delehelle) am 8. Juni eröffnet. — Der Cantaten-Schwindel ist ansteckend. Nachdem am 6. die Jubel-Cantate „Magenta" (von Méry und Auber) in der großen Oper von Guesmard und in der komischen Oper von Montaubry producirt worden war, ließen diese Lorbeeren Saint-Georges und Halévy nicht schlafen. In ihrer Schlaflosigkeit dichteten und componirten sie eine zweite Cantate „Italien", welche am 7. Juni, gleichfalls in der komischen Oper, von Montaubry, Jourdan, Crosti, Madame Faure-Lefebvre und dem Chor gesungen wurde. Auf diese Weise dürfte der italienische Krieg für die Theaterkassen einträglicher werden, als für die Börsen und Kriegskassen! — Mad. Cabel ist abgereist, und damit hörten die Aufführungen von Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploermel" von selbst auf. Ebenso sind die Vorstellungen von Gounod's „Faust" (von welchem soeben der Clavierauszug bei Choudens erschienen ist, Preis 15 Franc) durch die Abreise der Mad. Miolan-Carvalho nach London unterbrochen worden, wo dieselbe bei den Aufführungen der Meyerbeer'schen Oper in der italienischen Oper mitwirken wird. — Berlioz war in Bordeaux, wohin ihn die philharmonische Gesellschaft zur Direction eines Concerts eingeladen hatte. Er führte daselbst „Romeo und Julie" und „Des Heilands Kindheit" auf.

Halle, 14. Juni. Das Denkmal, welches Händel hier errichtet werden soll, ist nun vollendet und soll vorzüglich gelungen sein. In den nächsten Tagen wird dasselbe von Berlin eintreffen und dann sofort aufgestellt werden. Die Enthüllung und Weihe des Denkmals ist auf den 1. Juli festgesetzt. Zu den weiteren Festlichkeiten gehört zunächst die, von der Singakademie längst vorbereitete Aufführung des „Samson", für dessen Solopartien bedeutende Künstler ihre Theilnahme zugesagt haben: Frau Johanna Wagner-Jachmann und Frl. Wippern aus Berlin, Tichatschek und Sabbath aus Berlin. Leipziger Künstler, namentlich die HH. Concert-M. David, Grützmacher u. A. werden im Orchester mitwirken. Auch an ein Festmahl im „Kronprinzen", an eine gesellige Vereinigung der Fremden und Einheimischen am Vorabend des Festes ist gedacht. In einigen Tagen wird der engere Ausschuß des Händel-Comités das genauere Festprogramm veröffentlichen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Emilie Genast aus Weimar ist zu Concerten in Homburg und Wiesbaden engagirt, und wird sich Anfang Juli dahin begeben. Concert-M. Singer und Dionys Pruckner unternehmen eine Kunstreise nach den rheinischen Bädern. Alle drei Künstler werden zuerst vereint in demselben Concerte zu Homburg auftreten.

Emmy Lagrua ist an der Stelle der Mad. Bosio in Petersburg engagirt worden.

Alfred Jaell geht auch in diesem Sommer nach Baden-Baden, um dort Ende August zu concertiren. Coßmann und Rubinstein werden gleichfalls daselbst erwartet.

Der Bassist Hr. Wallenreiter, welcher in Weimar (früher in Bremen) mit vielem Erfolg gesungen hat, gastirt jetzt in Stuttgart auf Engagement.

Frl. Tipka (Coloratursängerin) vom ständ. Theater zu Prag, gastirte mit vielem Erfolg in Wiesbaden und wurde engagirt.

Th. Formes, welchen man in diesem Monat in Leipzig zu Gastspielen erwartete, wird erst im August eintreffen.

Musikfeste, Aufführungen. In Arnheim findet das diesjährige (siebente) Musikfest der „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" vom 18.—22. August statt. Zur Aufführung sind bestimmt: „Samson" von Händel, Fragmente aus Gluck's „Alceste", die Musik zum Drama „Lucifer", von van Eycken und mehrere Compositionen von Verhulst.

Das auf den 17. Juli angesetzte Märkische Gesangfest in Neustadt-Eberswalde wird infolge der Zeitumstände nicht abgehalten werden, dagegen an demselben Tage dort eine Zusammenkunft von Sängerchören stattfinden.

Der Rühl'sche Gesangverein zu Frankfurt gab am 10. Juni in der Paulskirche ein geistliches Concert „zum Besten verwundeter deutscher Krieger." Den Haupttheil des Programms bildete Cherubini's Missa in C.

Am 7. Juni führte in Darmstadt der dortige Musikverein Händel's „Israel in Egypten" in der Stadtkirche zu gleichem Zwecke auf. Die Mitwirkenden waren die großherzogl. Hofsängerin Frl. Emilie Schmidt, der Hofsänger Josef Wagner und die Hofmusik. Der Ertrag wurde speciell „zum Besten der bei Montebello verwundeten österr. Krieger" bestimmt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 13. Juni wurde in Stuttgart Wagner's „Tannhäuser" zum erstenmale in prachtvoller scenischer Ausstattung und trefflicher Aufführung gegeben. Die Hauptpartien waren in den Händen der HH. Sontheim, Schütky und Jäger, der Damen Leisinger und Mayerhöfer.

Flotow's neue Oper „Der Müller von Moran" (Text von Mosenthal und Tietz) wurde in Königsberg gegeben, wie es heißt, mit gutem Erfolg.

Ende Juni wird Meyerbeer's „Pardon de Ploërmel" in der italienischen Oper zu London unter dem Titel „Il Pelerinagio" zum erstenmale aufgeführt, und zwar mit neu dazu componirten Recitativen, da die Originaloper Dialoge hat. In Deutschland wetteifern acht Bühnen, die nächste Saison damit zu eröffnen. Welche wird die erste glückliche sein?

Vermischtes.

In Mailand hört vorläufig alle Musik auf. Es scheint den Italienern das Singen vergangen zu sein, trotz aller Jubeldemonstrationen. Die italienische Oper in Mailand ist geschlossen, und die „Gazette musicale" kündigt in ihrer Nummer vom 29. Mai an, daß sie vorläufig zu erscheinen aufhören werde.

Das Bonner Schauspielhaus ist öffentlich versteigert, und weil Niemand darauf bieten wollte, von der Stadt für 13,000 Thlr. erstanden worden!

Intelligenz-Blatt.

Wichtige Novitäten für Violoncellisten ersten Ranges

von

Carl Schuberth in St. Petersburg,

welche mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage erscheinen:

Op. 32. **Souvenir** des „Huguenots." Caprice de Concert pour Violoncelle avec Piano. 20 Ngr.

Ein reizendes, dankbares Effectstück, das sich viele Freunde erwerben wird.

Op. 36. **Deuxième Concerto patetico** pour Violoncelle avec Orchestre; dasselbe mit Pianofortebegleitung.

Es gehört dieses Werk zu dem Bedeutendsten, was der berühmte Virtuose geschrieben.

Op. 33. **La Barcarolle.** Morceau de Salon pour Violoncelle avec Piano.

Ferner ist im Stich und dürfte besonders für den classischen Spieler von Interesse sein:

Transcription des berühmten Mozart'schen Clarinetten-Quintetts Op. 108. Für d. Violoncello obligato (mit Beibehaltung der Originalstimmen, 2 Violinen, Alto und Cello) von *Carl Schuberth.*

Der grosse Virtuose hat sich durch diese trefflich gelungene Uebertragung allen Violoncellisten sehr verpflichtet. Beiläufig bemerkt sei hier noch, dass das Werk bei öffentlicher Production in Petersburg eine glänzende Aufnahme fand.

Gleichzeitig mit dem Concerto patetico erscheint:

Carl Schuberth's Portrait in Stahlstich, nach einem trefflichen Daguerreotyp-Bilde. Chines. Papier $^2/_3$ Thlr., weiss Papier $^1/_2$ Thlr.

Hamburg, Leipzig und *New York.*

J. Schuberth & Comp.

Thürmerlied

„Wachet auf"

von **E. Geibel.**

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

HILLE. $7^1/_2$ Ngr.

Verlag der Hof-Musikalienhandlung von **Adolph Nagel** in *Hannover.*

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* ist erschienen:

Fantaisie

über Themen aus der Oper

Diana von Solange,

für das

Pianoforte

von

ALFRED JAELL.

Op. 90. Preis 1 Thlr.

H. A. Wollenhaupt,

Pianoforte-Compositionen.

Nocturne. Op. 3. $12^1/_4$ Ngr.
Grande Valse brillante. Op. 5. 15 Ngr.
Morceaux de Salon. Op. 6. $12^1/_2$ Ngr.
Souvenir et Salut. Op. 7. $12^1/_2$ Ngr.
Deux Polkas. Belinda. Iris. Op. 8. à $12^1/_2$ Ngr.
Trois morceaux de Salon. Op. 13:
Nr. 1. L'amazone. 10 Ngr.
Nr. 2. Plaisir du soir. 15 Ngr.
Nr. 3. Pensées d'amour. $12^1/_2$ Ngr.
Deux Polkas de Salon. Op. 14:
Nr. 1. La Rose. $12^1/_4$ Ngr.
Nr. 2. La Violette. 15 Ngr.
Les Clochettes. Etude. Op. 16. 15 Ngr.
Souvenir de Vienne. Mazurka. 15 Ngr.
Fleurs américains. Op. 18:
Nr. 1. Adeline. Polka. 10 Ngr.
Nr. 2. Adeline. Valse. 10 Ngr.
Feuille d'Album: Impromptu. $7^1/_2$ Ngr.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig.*

Neue Pianoforte-Compositionen von Julius Handrock.

Op. 2. Waldlieder, 9 Melodien f. d. Pfte. $22^1/_2$ Ngr.
Op. 3. Liebeslied f. d. Pfte. 15 Ngr.
Op. 4. Abschied f. d. Pfte. 10 Ngr.
Op. 5. Wiedersehen f. d. Pfte. 10 Ngr.
Op. 6. Reise-Lieder f. d. Pfte.
Nr. 1. Aufbruch. 10 Ngr.
Op. 6. do. Nr. 2. Auf der Landstrasse. 10 Ngr.
Op. 6. do. Nr. 3. Auf dem See. 10 Ngr.
Op. 6. do. Nr. 4. Auf die Berge. 10 Ngr.
Op. 7. Valse brillante. Nr. 1. $12^1/_2$ Ngr.
Op. 9. Chanson à boire. $12^1/_2$ Ngr.
Op. 10. Aufmunterung. $12^1/_2$ Ngr.
Op. 11. Chant elégiaque. 10 Ngr.
Op. 12. Un fleur de Fantaisie. Mazurka de Salon. $12^1/_2$ Ngr.
Op. 13. Valse brillante. Nr. 2. 15 Ngr.
Op. 15. Deux Mazurkas. $12^1/_2$ Ngr.
Op. 15. Am Quell. Tonbild. 10 Ngr.
Op. 16. La Gracieuse. Pièce de Salon. 15 Ngr.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig.*

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

DER BARBIER VON BAGDAD.

Komische Oper in zwei Aufzügen.

Zweiter Aufzug. Erster Auftritt.

Margiana, Bostana, Der Cadi,
nach einander hereineilend.

Franz Liszt zugeeignet
von Peter Cornelius.

Sehr lebhaft.

Margiana.

Sopran.

Pianoforte.

p

Er kommt! Er kommt! o Wonne meiner Brust! Wie werd' ich ju-beln, ihn zu

se - - hen! Be-zähm', o Herz, das Wal-len deiner Lust, o lass mich vor Ent-

p

cresc.

zü - - cken nicht ver-ge - - - - hen! Den nie im

cresc.

Le-ben ich ge - schaut, ge - ahnt al-lein in hol-den

cresc.

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

Träu - - - men, gleich ist er hier in
mf
p
die - sen Räu - men, so schön, so hold, so süss und
cresc.
traut! Er kommt! Er kommt! o Won - - ne - laut!
Sopran.
Bostana. Er kommt! Er
mf
f
p
o Won - - ne mei - ner Brust! o Won -
kommt! o won - nig - li - che Lust! Wie wird er stau - nen, dich zu se - - - -
cresc.
cresc.

- ne mei - ner Brust! Be - zähm', o Herz, das Wal -

hen, wie wird ent - zückt das Herz in sei - ner Brust vor ei - tel

p *cresc.*

- len dei - ner Lust, o lass mich vor Ent - zü - cken nicht ver -

Glück und Won - - ne schier ver - ge - - - hen! Der,

cresc. *p*

ge - - hen! o Won - - ne -

seit er ein - mal dich ge - schaut,

laut! Won - - ne - laut! o won - - nig - li - che

dich nur er - blickt in wa - chen Träu - - - - men,

Lust! gleich ist er hier In die-sen Räu-men.

gleich ist er hier In die-sen Räu-men, und nennt Ge-

p

Er kommt! o Won-ne-laut! Er kommt

lieb-te dich und Braut! Er kommt! Er kommt! o

cresc. mf f

! o Won-ne-laut! Er kommt! Er kommt! o Wonne meiner Brust! Wie

Won-ne-laut! Er kommt! Er kommt! o wonnig-li-che Lust! Wie

Tenor.

Der Cadi. Er kommt! Er kommt! o wonnig-li-che Lust! Wie wirst du stau-nen,

p

werd' ich ju - beln, ihn zu se - - - - hen! Be - zähm', o

wird er stau - nen, dich zu se - - - - hen! Wie wird ent -

ihn zu se - - hen! Wie wird ent - zückt das Herz in dei - ner

p

Herz, das Wal - len dei - ner Lust, o lass mich vor Ent - zü - cken nicht ver - ge -

zückt das Herz in sei - ner Brust vor Glück und Won - ne schier ver - ge -

Brust vor lau - ter Glück und Won - - ne schier ver - ge - hen.

- hen! Den nie ___ im Le - ben ich ge - schaut ___,

- hen! Der, seit ___ er ein - mal dich ge - schaut ___,

Ein Schatz ___, wie du ihn nie ge - schaut ___,

p

ach! nur ge - ahnt in hol - den Träu - -

dich nur er - blickt in wa - chen Träu - -

ja, kaum ge - ahnt in al - len Träu - - men,

espress.

men, gleich ist er hier in die - sen

men, gleich ist er hier in die - sen

gleich ist er hier in die - sen Räu - men, Freund

p

Räu - men, so schön, so hold, so süss

Räu - men, und nennt Ge - lieb - te dich

Se - lim schenkt ihn sei - ner Braut! Er

und traut! Er kommt! Er kommt! o Won - ne - laut!

und Braut! Er kommt! o Won-ne! Er kommt! o Won - ne - laut!

kommt! Er kommt! o Won-ne! Er kommt! o Won - ne - laut!

f *f*

p *rit.*

Er kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs-ser Won-ne - laut! Er

p *rit.*

Er kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs-ser Won-ne - laut! Er

p *rit.*

Er kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs-ser Won-ne - laut! Er

lento.

kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs - ser Won - ne - laut!

lento.

kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs - ser Won - ne - laut!

lento.

kommt! Er kommt! Er kommt! Er kommt! o süs - ser Won - ne - laut!

lento.

p